Kalamoon
The Syrian Journal for Human sciences
Peer-reviewed periodical Journal

قلمون

المجلة السورية للعلوم الإنسانية

يصدرها مركز حرمون للدراسات المعاصرة بالتعاون مع الجمعية السورية للعلوم الاجتماعية

العدد السابع عشر- تشرين الأول/ أكتوبر 2021

ملف العدد

المسرح السوري

منذ الاستقلال وحتى عام 2020

October 2021

قلمون
المجلة السورية للعلوم الإنسانية

قلمون: المجلة السورية للعلوم الإنسانية

مجلة علمية محكّمة فصلية تصدر كل ثلاثة أشهر عن مركز حرمون للدراسات المعاصرة بالتعاون مع الجمعية السورية للعلوم الاجتماعية، ولها رقم دولي معياري (ISSN:25481339). تُعنى المجلة بنشر الأبحاث والدراسات الفكرية والاجتماعية والسياسية ومراجعة الكتب، ويتضمن كل عدد منها ملفًا رئيسًا ومجموعة من الأبواب الثابتة. وتستند "قلمون" إلى أخلاقيات البحث العلمي وقواعد النشر المعتمدة عالميًا، وإلى نواظم واضحة في العلاقة مع الباحثين، كما تستند إلى لائحة داخلية تنظم عملية التحكيم.

تطمح "قلمون" إلى طرق أبواب جديدة عبر إطلاق عملية فكرية بحثية معمّقة أساسها إعمال النقد والمراجعة وإثارة الأسئلة، وتفكيك القضايا، وبناء قضايا جديدة اعتمادًا على التجاوز والتخطي الدائمين. وتولي "قلمون" التفكر النقدي أهمية كبرى بوصفه أداة فاعلة لإعادة النظر في الأيديولوجيات والاتجاهات والمقاربات المنهجية المختلفة لقضايا الفكر والواقع. تهتم المجلة ببناء حوار تجسيري بين المفكرين والباحثين السوريين والعرب، المعاصرين والسابقين.

الجمعية السورية للعلوم الاجتماعية
Syrian Society for Social Sciences

الجمعية السورية للعلوم الاجتماعية

هي جمعية علمية مستقلة غير ربحية، تهدف إلى النهوض بالعلوم الاجتماعية، والإسهام في تطوير المعرفة العلمية في سورية والبلدان العربية الأخرى، وتدعيم البحث وإنتاج المعرفة في مجال العلوم الاجتماعية المختلفة من خلال دعم الباحثين والبحث العلمي والأكاديمي، والإسهام في إنتاج الأبحاث في إطار العلوم الاجتماعية ونشرها، وترسيخ مبادئ السجال الفكري الحر حول التحديات المصيرية التي تواجه سورية، وبلدان المنطقة العربية. وتسعى أيضًا إلى تعزيز دور العلوم الاجتماعية المختلفة في الحياة العامة في سورية والمنطقة وفي رسم السياسات العامة فيها. ويركز أبرز أهدافها على "تنشيط العمل البحثي في الميادين الاجتماعية المختلفة، لفهم ما يجري من تغيرات حاصلة في بنية المجتمع السوري خلال الأزمة وديناميّاتها المحتملة"، و"تعزيز القدرة على فهم التحوّلات والقضايا التي تواجه المجتمع السوري".

أُسست الجمعية عام 2016 تحت شعار "الحرية الأكاديمية الكاملة للباحثين الاجتماعيين"، وشُكل مجلس إدارتها من: خضر زكريا، ساري حنفي، يوسف بريك، ريمون معلولي، حسام السعد، كرم النشار.

مركز حرمون
للدراسات المعاصرة
Harmoon Center
For Contemporary Studies

الجمعية السورية للعلوم الاجتماعية
Syrian Society for Social Sciences

قلمون
المجلة السورية للعلوم الإنسانية

قلمون
المجلة السورية للعلوم الإنسانية

فصلية محكّمة يصدرها مركز حرمون للدراسات المعاصرة بالتعاون مع الجمعية السورية للعلوم الاجتماعية
العدد السابع عشر- تشرين الأول/ أكتوبر 2021

لا تعبّر آراء الكتّاب بالضرورة عن اتجاهات يتبناها "مركز حرمون للدراسات المعاصرة"
أو "قلمون: المجلة السورية للعلوم الإنسانية" أو "الجمعية السورية للعلوم الاجتماعية"

KALAMOON
THE SYRIAN JOURNAL FOR HUMAN SCIENCES
PEER-REVIEWED PERIODICAL JOURNAL

مدير مركز حرمون للدراسات المعاصرة

سمير سعيفان

رئيس التحرير

يوسف سلامة

سكرتير التحرير

سماح حكواتي

أعضاء هيئة التحرير

رشيد الحاج صالح
ساري حنفي
سلاف علوش
سماح حكواتي
عبد الباسط سيدا
محمد نور النمر

رئيس الهيئة الاستشارية

خضر زكريا

أعضاء الهيئة الاستشارية

أحمد برقاوي
بدر الدين عرودكي
جاد الكريم الجباعي
خطار أبو دياب
ريمون معلولي
عزيز العظمة
غسان مرتضى
هدى الزين
يوسف بريك

الإخراج وتصميم الغلاف: باسل الحافظ

الإشراف اللغوي: سلاف علوش وسماح حكواتي

الناشر

مركز حرمون للدراسات المعاصرة
HARMOON CENTER FOR CONTEMPORARY STUDIES

هاتف
الدوحة، قطر: +974 44 885 996
إسطنبول، تركيا: +90 212 524 0404

صندوق البريد: 22663 الدوحة، قطر
PTT P.K 57 إسطنبول، تركيا
البريد الإلكتروني: info@harmoon.org
الموقع الإلكتروني: www.harmoon.org

جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
على البريد الإلكتروني الآتي:
kalamoon@harmoon.org

Kalamoon dergisi
ISSN: 25481339

ISSN 25481339
9 770254 813398

© جميع الحقوق محفوظة لمركز حرمون للدراسات المعاصرة

تشرين الأول/ أكتوبر 2020

المحتويات

أولًا: كلمة العدد 7

كلمة العدد 9

ثانيًا: ملف العدد: المسرح السوري منذ الاستقلال وحتى عام 2020 15

المحور الأول: من بناء المؤسسات إلى تعطيلها بالأدلجة 17

مدونة مهرجانات دمشق للفنون المسرحية عبد الناصر حسو 19

شهادة حول المعهد العالي للفنون المسرحية جمال سليمان 47

آليات صناعة الهزل في المسرح السوري عمر بقبوق 67

صورة السُّلطة في مسرحيات جمعيَّة المهندسين المتَّحدين حمدان العكله 85

شهادة حول المسرح في السجن بدر زكريا 107

ملامح الخطاب السياسي في بعض عروض المسرح القومي في دمشق علي سفر 129

المحور الثاني: من تخطي الأيديولوجيا إلى أنطولوجيا الذات الحرة 149

أنواع التلقي في المسرح السوري المعاصر منذ عام 2011 علاء الرشيدي 151

الجماليات السياسيّة لفن الأداء ضمن الاحتجاجات العلنيّة في سورية عمار المأمون 177

توأم ساحة الأمويين .. قصة معهدين علي موره لي 213

صانعات المسرح السوريات هبة محرز 227

مسرح الشهادات السوري بعد 2011 وائل سالم خوري 241

المسرح السوري يفتح كواليسه في أوروبا علاء الدين العالم 253

ثالثًا: الدراسات 275

التنسيقية: التعبئة والحشد صبر درويش 277

أثر اللجوء في تغيير الأدوار الجندرية للمرأة السورية اللاجئة في لبنان غدير أبو مدين 295

رابعًا: مراجعات الكتب 325

المسرح في حضْرة العتمة مهران الشامي 327

الإنتاج الفلسفي في الفكر العربي المعاصر في أطروحات ناصيف نصار ساري حنفي 341

خامسًا: الأكاديميون السوريون في جامعات العالم 349

منهجية تنقيحية أم أرثوذكسيّة؟

في بعض الإشكالات الاستشراقية في دراسة بواكير الإسلام حمود حمود 351

سادسًا: دعوة إلى الكتابة 373

السوريون السريان: دورهم الوطني ونشاطهم في الجزيرة السورية 1920-2020 375

أولًا: كلمة العدد

كلمة العدد

يوسف سلامة[1]

ما من شك في أن بلاد الشام قد كانت سبّاقة إلى التعرف على الظاهرة المسرحية قبل البلدان العربية جميعها، عبر ما كان متاحًا من احتكاك محدود في منتصف القرن التاسع عشر مع التقدم الأوروبي الذي لم يكن لأنواره أن تبلغ سماءنا إلا بصعوبة بالغة. وعلى الرغم من الظلام الذي كان سائدًا، والانغلاق الذي كان مهيمنًا على العقول والأرواح، ومفروضًا عليها بقوة التقليد المستند إلى ما للسياسة من سلطة وما للدين من سطوة؛ فإن الرائد والمجدد (أبا خليل القباني) تمكّن من وضع الأسس الفنية والإبداعية لأول تجربة مسرحية في سورية. وقد شهدت تلك التجربة على ما تمتع به (القباني) من حس فني مرهف تمثل في التركيب الخلاق بين المسرح الأوروبي بتمام حداثته، وألوان من الفنون المحلية مثل الحكواتي ورقص السماح.

وليس منا من لا يعلم اليوم جملة الأحداث والظروف التي أفضت إلى وأد أول تجربة مسرحية سورية في سبعينيات القرن التاسع عشر، تلك التجربة التي انتهت بإحراق مسرح القباني في دمشق، وما تلا ذلك من هجرته إلى مصر، مستأنفًا فيها حياته فنانًا ومعلمًا لعدد من الفرق المسرحية المصرية.

غير أن هجرة (القباني) إلى مصر لم تعن أن كل أثر له قد زال من الممارسة المسرحية السورية. إذ يبدو أن بعض الخصائص التي أرساها في الممارسة المسرحية السورية قد احتفظت بشيء من حضورها حتى النصف الثاني من القرن العشرين. وهو التاريخ الموافق لتأسيس (المسرح القومي) عام 1960م. وأعقبه انطلاق (مهرجان دمشق للفنون المسرحية) عام 1969م، وتلا ذلك افتتاح (المعهد العالي للفنون المسرحية) عام 1977م الذي ما إن افتُتِح حتى أخذ الموفدون لدراسة المسرح في البلدان الاشتراكية والغربية بالتقاطر عائدين للقيام بمهمات التدريس في المعهد، والنهوض بأعباء ما تتطلبه الممارسة المسرحية من مهمات فنية وإبداعية.

(1) رئيس تحرير مجلة قلمون.

وبتأثير من هذه الأحداث مجتمعةً، مالت النخبة السورية العصرية إلى تبني تقاليد المسرح الأوروبي خالصةً. وعلى الرغم من هذا التحول الجذري في تصور النخبة السورية لمفهومها عن المسرح، فليس من شأن ذلك الطعن في صحة القول باستمرار بعض التقاليد التي أرساها القباني حيّةً في الممارسات المسرحية في ما كان يسمى في ذلك الزمن بـ (المسرح الشعبي).

ولو ظن بعضهم أن توافر الكوادر البشرية وشيء من البنية التحتية كافٍ لإطلاق نهضة مسرحية، فإن ظنًا كهذا يتجاهل حقيقة بدهية، وهي أن المسرح – كغيره من الفنون – لا انفصال له عن الحياة السياسية والاجتماعية للبشر الذين ينتجونه والجمهور الذي من حقه مشاهدة عروض تجلب له المتعة الفنية، وتطرح في الوقت نفسه أسئلة متصلة باهتماماته بالحياة اليومية، أو أسئلة أشد جذرية من مثل التساؤل عن قيمة الحياة ومعناها وعن مصير الإنسان ومكانته في هذا العالم.

ومن الواضح أن ما نفكر فيه هنا – وهو المسكوت عنه – مرتبط بسؤال الحريات العامة والخاصة، وبحق الأفراد والجماعات في التعبير الحر عن أنفسهم، وفي اتخاذ المواقف التي يعتقدون – أخلاقيًا – أنها صائبة، ومتوافقة مع المعايير التي تتقرر لديهم انطلاقًا من حس شامل بالإنصاف والعدل يضمن للبشر جميعهم حقًا متساويًا في حرية التفكير والتعبير. وما الفنون جميعها – والمسرح في مقدمتها – إلا أساليب وأدوات ابتدعها البشر للتعبير عن هواجسهم وأحلامهم وطموحهم وأوجاعهم، وعما يفكرون به، ويشعرون.

تلكم هي العقبة التي واجهت (الوعي السوري) بعد الاستقلال مباشرة. ونعني بذلك الحق في التفكير والتعبير الحر عن الذات، فردًا ومجتمعًا. فما هي إلا سنوات قليلات عاشها السوريون في ظل دولة ليبرالية، حتى انقضّ عسكر البعث على الدولة، ولتنتهي صراعات الرفاق - الخصوم إلى فوز حافظ أسد بالغنيمة. وسرعان ما تركزت السلطة في يد شخص واحد، ولم يعد الحزب نفسه فيها إلا أداة لترسيخ سلطة الاستبداد والانفراد الذي توضحت معالمه تمامًا في الدستور الذي أصدره حافظ أسد عام 1973م.

وبموجب هذا الدستور فَقَد السوريون جميعهم حقهم في المواطنة إلا من كان منهم عضوًا في حزب البعث، ففاز بمواطنة مشروطة بتقيّده بالمادة الثامنة التي تنص على أن ((حزب البعث قائد للمجتمع والدولة))، وتنحصر مهمتها في تعزيز سلطة الفرد والاستبداد.

وهكذا سُلبت أشكال الحرية جميعها من السوريين، وحُرموا من ثم مِن حقهم في التعبير الحر عن أنفسهم في ميادين الحياة جميعها، أفرادًا ومجتمعًا. وبذلك تم الاستيلاء على الفضاء العام، وعلى

أشكال التعبير كلها، بما في ذلك التعبير عبر الفنون، والمسرح في طليعتها بكل تجلياته وتاريخه الطويل.

ولضبط المسرح، والسيطرة على طاقاته النقدية، وذلك بأدلجته، بادر حافظ أسد إلى تخويل الحزب ما يلزم من صلاحيات بتكوين فرق مسرحية لكل منظمة شعبية في كل مدينة سورية، صغيرة أو كبيرة. وما هي إلا أيام حتى أصبح لكل فرقة مهرجانها السنوي أيضًا. وبذا لم يعد من وظيفة للمسرح العمالي والشبيبة والطلائع والمدرسي والجامعي وغيرها سوى وظيفة إيديولوجية واحدة تتمثل في ترسيخ الدكتاتورية والاستبداد في نفوس الشبيبة والناشئة السوريين. وبذا تم الانحراف بالمسرح السوري عن غايته ووظيفته الطبيعية، ألا وهي التعبير الفني الحر عن هموم الإنسان وطموحه وتطلعاته. وهكذا أُطيحَ بالمنجزات التي أشرنا إليها من معهد عالٍ للفنون المسرحية إلى مهرجان دمشق للفنون المسرحية – الذي سرعان ما تأدلج بدوره – ومن ثم انصب همّ النظام على رعاية مهرجان (المحبة)، وأنفق عليه بغير حساب، بينما كان يرفض كل مشروع عداه بدعوة عدم توافر الموازنات.

وعلى الرغم من حملة الأدلجة هذه، فلا يصح أن يفهم من ذلك أن الفنانين السوريين قد استسلموا لما حاول النظام فرضه عليهم من قيود وحدود ورقابة صارمة. فلولا هذه المقاومة، ما كان في وسعنا أن نتحدث عن شيء اسمه (المسرح السوري).

بذا نكون قد مهدنا السبل ووفرنا الأدوات لتفهم المحور الأول من هذا الملف. ويتلخص في أن النظام قد بنى بعض المؤسسات التي لا غنى عنها لقيام نهضة مسرحية، ولكن إصراره على أدلجتها جعله متورطًا في فعل الشيء وضده في الآن نفسه؛ يبني المؤسسات ثم يجردها من فاعليتها الفنية والفكرية بأدلجتها، ما حول هذه المؤسسات في آخر الأمر إلى قلاع أو سجون مهمتها قولبة البشر والتنكر لكل الحقوق الطبيعية في أن يكون الإنسان فردًا يقرر ما يريد أن يكونه بعيدًا عن الهيمنة التي تحاول فرضها المؤسسات السياسية والدينية وحتى الاجتماعية.

أما الأدلجة، فقد بلغت ذروتها في تصوير (جمعية المهندسين المتحدين) قائد الوطن (بشار الأسد) في صورة متعالية، ولا يمكن رؤيته. وكل ما هو ممكن في هذا المضمار الحديث عنه، وليس التحدث معه. ويصعب على المرء أن يفهم من هذا التصوير المتعالي لشخصية القائد إلا بشيء واحد هو أن الوقت قد ضاق، وأن موعد السوريين مع التراجيديا قد اقترب. وكانت الثورة، وكانت التغريبة السورية.

واليوم يُعبر فنانو المسرح السوري عن هذه التغريبة والثورة في المهجر عبر أنواع مسرحية مبتكرة، أشد ما هي معنيّة به أسئلة الهجرة واللجوء والهوية والوطن ومنزلة الإنسان السوري في هذا العالم الجديد.

هذه العلاقة للفنان السوري مع فنه وعالمه وماضيه وحاضره ومستقبله، والمُنطَلِق من وعي نقدي متين؛ هي التعبير الأعمق عن ماهية الثورة، والفضّ الأشمل لكثير من الصور الإنسانية التي تمظهرت التغريبة والثورة من خلالها. ولو شئنا تكثيف الدلالات التي تكاد تكون لامتناهية بالثورة والتغريبة، لقلنا إنهما يتكثفان في (الفعل السالب) الذي يتمثل في تخطي الأيديولوجيا، ويسمح بإنتاج فضاء حر للحياة الإنسانية يتجلى في فعل وجودي خلاق يستهدف استكمال (فعل الحرية)، وبناء أنطولوجيا جديدة للذات الحرة، وهذه هي الخلاصة المكثفة للمحور الثاني من هذا الملف.

ولدى تأملنا المادة البحثية المعرفية التي يتكون منها هذا الملف، وجدناه ينقسم من تلقاء ذاته إلى محورين: أولهما يغطي – جزئيًا – المرحلة الممتدة من الاستقلال حتى عام 2011م. أما المحور الثاني، فيغطي – جزئيًا – الممارسات المسرحية السورية في المهجر، وخاصة في لبنان وأوروبا. وقد احتوى هذا المحور على مجموعة من البحوث انصبت جميعها على تحليل صور الممارسة المسرحية التي وقف فيها الفنانون موقفًا تأمليًا نقديًا من أنفسهم، ومن عالمهم الجديد، ومن علاقتهم بهذا العالم وما تثيره من مشكلات وأسئلة مستجدة.

في هذه المرحلة، ونحن على أبواب اختتام الكلام في هذه الافتتاحية، نرى أنه من المفيد الإدلاء ببعض الملاحظات المنهجية حول هذا الملف، بينما نترك الاطلاع على المضمون التفصيلي للأبحاث للقراء بحسب اهتماماتهم.

أولًا: لقد اضطرارنا بسبب نقص التوثيق الخاص بنشاط المؤسسات السورية وتاريخها إلى أسلوب (الشهادة الشخصية)، أملًا منا بسدّ بعض الفراغات، وملء بعض الفجوات. ففي حالة المعهد العالي للفنون المسرحية حصلنا على شهادة من فنان معروف بسعة معرفته، ودقة ملاحظته، وعلاقته الوثيقة بالمعهد، طالبًا ثم أستاذًا لمدة طويلة جدًا. ومن خلال عمله في الفن، ظل على تواصل وتماس مع كثير من شؤون المعهد وشجونه.

وأما الحالة الثانية التي لجئنا فيها إلى أسلوب الشهادة الشخصية، فمرتبطة بإلقاء شيء من الضوء على تجربة العمل المسرحي (السري) ضمن سجن صيدنايا في أيام الأسد الأب، والتي انخرط فيها المعتقلون السياسيون الشباب في الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي. وقد صدرت هذه الشهادة الرصينة ممن عايشوا الظاهرة، وشاركوا في صنعها. ولكم تمنينا لو حصلنا على ما يماثلها في ما يتعلق بالنشاط الفني السري الذي مارسته المعتقلات السياسيات السوريات في سجن دوما للنساء في الحقبة الزمنية نفسها.

ثانيًا: لم يهمل المحور الأول من الملف الجذور التي انطلق منها المسرح السوري، فكان الحديث عن أبي خليل القباني حاضرًا في كثير من المناسبات، فضلًا على أن قدرًا من الاهتمام حظيت به الفنون المسرحية المحلية من مثل: الحكواتي وكراكوز وعيواظ، وبعض الأشكال الأخرى من الفرجة المسرحية الشعبية. كل ذلك كان حاضرًا في تضاعيف بعض البحوث على نحو أو آخر.

ثالثًا: حرصنا على ألا نغلق المحور الأول في عام 2011م، بل جعلناه يُختتم ببحث حول (ملامح الخطاب السياسي) في بعض عروض المسرح القومي في دمشق عام 2012 –2020م. وكان القصد من ذلك الكشف عن أن سردية النظام السياسية لم تتغير، وأن كل من يعارضه لم يزل إرهابيًا أو عميلًا للقوى الأجنبية. ومن شأن هذه النتيجة أن تسمح لقارئ المحور الثاني باستكشاف أهمية السردية الوطنية واعتدالها وعقلانيتها ومستواها الرفيع، كما تبدت في كثير من الأعمال المسرحية.

رابعًا: لما كان عرض مجمل الإنتاج المسرحي السوري بعد عام 2012م وحتى الآن أمرًا متعذرًا إنجازه في ملف واحد أو ملفات عدة، كانت الوظيفة المنهجية التي يؤديها البحث الأول في المحور الثاني حول (أنواع التلقي في المسرح السوري المعاصر) منذ عام 2011م رسم خريطة أولية للمسارات التي سلكها هذا المسرح وللصور الفنية المختلفة بحسب تصنيفها الممكن ضمن أنواع التلقي.

خامسًا: لم يهمل المحور الثاني إبراز الجذور وضرورة العودة إليها، ما أضفى على الملف وحدة منهجية وتواصلًا منهجيًا على الرغم من تباين السرديتين. ومن ثم أصبحت الثورة هي الجذر الجديد لما تلاها، وهو ما يتضح من خلال البحث الخاص بـ(الجماليات السياسية لفن الإداء ضمن الاحتجاجات العلنية في سوريا). وفي بعض الأحيان ارتدت الجذور إلى ما وراء ذلك، كما هو الحال (توأم ساحة الأمويين: قصة معهدين)، أي المعهد العالي للفنون المسرحية والمعهد العالي للموسيقى. والمستهدف من ذلك التأكيد بأن سردية الثورة قد بدأت بالتشكل قبيل عام 2011م بزمن طويل بين طلاب المعاهد العلمية، وفي السجون السياسية، وفي كل مكان من سورية.

سادسًا: ضم المحور الثاني بحثين ظهرت فيهما آثار النظرة النسوية إلى العالم والمجتمع والإنسان، وقبل ذلك وبعده أهمية أن يكون للمرأة السورية دور مركزي في (صناعة العمل المسرحي) انطلاقًا من رؤيتها الفنية، بدلًا من الاكتفاء بأن تكون ممثلة وزوجة لفنان شهير. نلمس ذلك التوجه في (صانعات المسرح السوري) وفي (مسرح الشهادات).

سابعًا: يبين لنا البحث الذي كتب تحت عنوان (عودة دانتون) أن كثيرًا من الفنانين السوريين قد أقاموا علاقات احترافية مع بعض الممولين الأوروبيين، ما مكنهم خلقَ علاقات قوة متوازنة نسبيًا مع

هؤلاء الممولين. ولذا فقد امتازت أعمالهم بطرح الأسئلة الجدية، وتخطي صورة الضحية في مهاجرهم الأوروبية.

النتيجة التي ينتهي إليها المحور الثاني من هذا الملف هي أن المسرح السوري يسير في اتجاهات إيجابية قد تمكّنه يومًا بناءَ سردية سورية متماسكة تنطلق من حقوق الإنسان والمساواة الجندرية، وبناء هوية سورية وطنية جامعة منفتحة على السوريين جميعهم، ومتفاعلة – إيجابيًا – مع أحدث التيارات الفكرية والفنية والإنسانية التي تتمحور حولها مناقشات كبار المثقفين والفلاسفة في عالم اليوم.

ختامًا تتوجه هيئة تحرير مجلة قلمون بالشكر الجزيل إلى كل من لعب دورًا في إنجاز هذا العدد الخاص بالمسرح السوري، إنه عمل جماعي بامتياز، تكامل فيه جهد الكتاب والباحثين والمحررين والمدققين والمحكمين والإخراج الفني، فلهم جميعًا خالص الشكر وعظيم الامتنان.

ولا بد من توجيه شكر خاص إلى الصديقين عبد الناصر حسو وعمار المأمون لما بذلاه من جهد في إغناء الملف وورقته الخلفية، ولمشاركتهما المعتبرة في تيسير التواصل مع كثير من الفنانين والمراجع المسرحية السورية. ونتوجه بالشكر إلى الصديق زياد عدوان على ما أمدنا به من ملاحظات نقدية قيمة كان لها أثر إيجابي في عملنا بكل تأكيد.

والشكر كله إلى بدر زكريا الذي منحني من وقته ساعات للحديث عن مسرح السجن حتى ظننت أحيانًا أنني كنت معهم هناك في سجن صيدنايا.

أخيرًا أتوجه بخالص الشكر والامتنان للأوقات المديدة والثمينة التي منحني إياها جمال سليمان متحدثًا عن المعهد العالي للفنون المسرحية عندما كان طالبًا وأستاذًا ومراقبًا من بعيد ومن قريب لكثير مما كان يدور في هذا المعهد العتيد. لقد ذكرني بالأيام التي درّستُ فيها في قسم النقد المسرحي، وبالانطباعات الجميلة التي ما زلت أشعر بها حتى الآن عن هذا المعهد وطلابه.

ثانيًا: ملف العدد

المسرح السوري منذ الاستقلال وحتى عام 2020

المحور الأول: من بناء المؤسسات إلى تعطيلها بالأدلجة

مدونة مهرجانات دمشق للفنون المسرحية

قراءة في الوثائق

عبد الناصر حسو[1]

أولًا: مقدمة

من الصعوبة بمكان التحدث عن فضاءات مهرجان دمشق للفنون المسرحية من دون التطرق إلى الظروف التي رافقت مرحلة النهوض القومي والاجتماعي والتحول باتجاه النموذج الاشتراكي. اتسمت المرحلة بحضور المناهج الفكرية والمعرفية والفلسفية معظمها في الثقافة العربية دفعة واحدة، الوجودية والطليعية والعبثية والبريشتية[2] التي واجهت صور الثقافة التقليدية القديمة، حيث كان لمنهج بريشت تأثير كبير في المسرح العربي، لأنه النموذج الأقرب إلى الثقافة العربية الذي يمكن الاقتداء به، والجمهور متعطش ومهيأ من الناحية الفكرية والأيديولوجية لتقبله، بعد أن تبنت الحكومات العربية معظمها المسرح منهجًا لتطوير بنية مجتمعاتها بعد الاستقلال، إلا أن المؤسسات الثقافية تحولت مع مرور الأيام إلى بوق ثقافي إعلامي لأيديولوجية الجهة الداعمة.

أدرك المثقفون السوريون في هذا المنعطف التاريخي أن التفكير بإعادة التموقع يحمي بناء اقتصادات الثقافة بعد هزيمة حزيران/ يونيو التي شكلت صدمة للنخب المثقفة قبل النخب العسكرية، ولما كان المسرح المكان الأكثر ملاءمة لطرح الأسئلة وتلقي ردات الأفعال من خلال اللقاء الحي بين الخشبة والصالة، فقد تحول المسرح إلى ساحة للعمل السياسي الثقافي، فاستقطب شعراء وروائيين وفنانين تشكيليين، وتجلى هذا العمل في مناقشة ندوات المهرجان وفي ردهات الفنادق، ما أفرز ظاهرة المسرح السياسي تأسيسًا لبناء مسرح قومي متطور للتعبير عن غضب الإنسان العربي،

(1) أستاذ سابق في المعهد العالي للفنون المسرحية، أمين تحرير مجلة "الحياة المسرحية" سابقًا.

(2) قُدمت مسرحية "الاستثناء والقاعدة" لبرتولد بريشت في القاهرة للمخرج فاروق الدمرداش 1964، بالتوازي مع إخراج شريف خزندار للمسرحية نفسها في دمشق. عرضت (الاستثناء والقاعدة) لخزندار في ما بعد كشريط سينمائي صور خصيصًا لمركز برلين إنسامبل، لأنه من الوثائق القديمة التي قدمت لأرشيف بريشت، ثم تتالت عروض بريشت على خشبات المسرح السوري في دمشق وغيرها من العواصم العربية.

فالأسئلة المقلقة التي أثارتها الساحة الثقافية، كان لا بد للمثقفين من البحث عن أجوبة لها في المسرح، بوصفه حالة تفاعلية للمجتمع، وله علاقة مباشرة مع الراهن يستجيب لاحتياجاته، وبات المسرح أيضًا يطرح أسئلة الواقع، ويعيد صياغته بصورة فنية كونه أحد مصادر الثقافة.

ثانيًا: الإعلان عن أول مهرجان مسرحي

لم تكن سنوات النكسة تطوي صفحاتها حتى تحول التساؤل عن أسباب الهزيمة إلى تظاهرة مسرحية تعبيرًا عن الاحتجاج السياسي بوصفه فعلًا تطهيريًا، فاجتمعت إرادة مجموعة من المسرحيين المهتمين[3]، تحكمها حماسة الشباب، ويسودها التسرع، لإقامة مهرجان مسرحي، تلبية لتوصيات مؤتمر المسرحيين العرب الذي عقد في القاهرة بين 23. و25 آذار/ مارس 1969[4]. بادرت هذه المجموعة في نقابة الفنانين[5] بدمشق بالتعاون مع مديرية المسارح والموسيقى في وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي إلى تبني تحقيق مهرجان مسرحي أسمته (مهرجان دمشق الأول للفنون الدرامية)، وانطلق الشعار الذي رافق المهرجان إلى الدورة الحادية عشرة: ((نحو وعي مسرحي صحيح، وكل أملنا أن يكون هذا التجمع الفني العربي الأول ذا أثر فعال في تعميق التفاعل بين مختلف التجارب الفنية العربية، وأن يغني هذه التجارب، ويؤكد دورها الإيجابي في حركة التطور التاريخي لمجتمعنا))[6]. لم يكن لدى المجموعة المتحمسة أي خطة تفصيلية أو خطة عامة للمهرجان، ولم يكن بالإمكان وضع أسس متينة له في مدة قصيرة، فقط تملكتهم الرغبة والحماسة لفعل شيء ما. يعترف سعد الله ونوس، بأن ((برامج السنة القادمة تختار كافة الطرق المسرحية الناجحة في العالم العربي، وأن يعمد إلى تشكيل لجنة مسرحية عربية دائمة، تشرف على هذا الاختيار، وتكون بنفس الوقت الحكم، أو تؤلف لجنة حكم دورية لكل سنة، وأظن أنه لم يكن بوسعنا خلال هذه الفترة الوجيزة أن نضع دستورًا للمهرجان، لكننا سنعمد إلى وضعه بالاشتراك مع كل الفرق العربية المسؤولة))[7]، وانعقدت الدورة الأولى كخطوة تمهيدية تجريبية للدورات اللاحقة.

(3) سعد الله ونوس، علاء الدين كوكش، عمر حجو، دريد لحام، الأخوين هاني، أسامة الروماني، وآخرون.

(4) جان ألكسان، المسرح القومي والمسارح الرديفة، (دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2012)، ص 177.

(5) أسست نقابة الفنانين عام 1968، بجهد مجموعة من الفنانين الذين وقعوا على عريضة يحملها الفنان عمر حجو، حيث كتب وزير الثقافة (سهيل الغزي) حينذاك ((لا مانع من إنشاء نقابة للفنانين، إذا كنتم ترون أن هذه المهنة، تستحق ن يكون لها نقابة)).

(6) جان ألكسان، "مهرجان دمشق المسرحي الأول: فسيفساء عربية أم بحث عن هوية مميزة لمسرحنا المعاصر"، مجلة المسرح المصرية، ع: 64 تموز/ يوليو (1969)، ص57.

(7) بعثة الجريدة، "مهرجان المسرح العربي: ماذا حقق؟"، جريدة المحرر، ع: 1792، (/1969/5/26).

تحملت نقابة الفنانين التي لم يمض على تأسيسها عام واحد نفقات المهرجان الأول، واختلفت الروايات المتناقضة أحيانًا حول جهات التمويل والميزانية المرصودة للمهرجان، يقول أسامة الروماني ((اقترح سعد الله ونوس إقامة مهرجان باسم نقابة الفنانين، ودَعَمَهُ وزير الثقافة معنويًا باتفاقيات وزارة الثقافة مع بعض الفرق المسرحية العربية والأجنبية، حينها لم تموّله الوزارة ماديًا، قمتُ (أنا) بنفسي بالتواصل مع الشركات والمؤسسات لجلب إعلانات، بغرض جمع الريع والتمويل لتغطية نفقات ومصاريف هذا المهرجان))[8]، بينما يقول أسعد فضة إن ((المهرجان كان مكلفًا، فظهر اتفاق بين نقابة الفنانين مع الهيئة العامة للإذاعة والتلفزيون ذلك أن تقوم الهيئة بتسجيل المسرحيات، وتقدم لنقابة الفنانين مقابل هذا التسجيل تغطية نفقات المهرجان، لكن حصل خطأ في التعامل بين نقابة الفنانين ووزارة الإعلام/ الهيئة العامة للإذاعة والتلفزيون، بهذا الخصوص، ولم تستطع بقوانينها المالية أن تدفع كل تلك المبالغ))[9]. على الرغم من ذلك، لم يتجذر موضوع المسرح في بنية الإعلام المرئي والمسموع والمقروء حتى هذه اللحظة، بل قاطعت وزارة الإعلام المهرجان في الدورة الرابعة أيضًا.

لكن علي عقلة عرسان يرى الأمر من وجهة نظر المؤسسة الثقافية الرسمية، فيروي حكاية المهرجان: ((قادت المصادفة إلى إقامة مهرجان دمشق للفنون المسرحية عام 1969، حين أرسلت مديرية المسارح والموسيقى إلى نقابة الفنانين في القطر العربي السوري كتابًا تضع بموجبه مسرح الحمراء ومسرح القباني تحت تصرف النقابة، للقيام بنشاط مسرحي، بعد أن أنهى المسرح القومي موسمه، وسافر في جولة إلى محافظات القطر، وكان الدافع لهذا، (إشغال) المسارح وتلبية طلب بعض النقابيين بتقديم عروض على المسرحين الرسميين، ووجدت النقابة نفسها أمام واقع معين، وهو وجود صالتين تحت تصرفها لمدة شهر، وعليها أن تملأ هاتين الصالتين أو تبقيهما فارغتين، وبذلك يذهب ادعاؤها، بأن الدولة لا تقدم لهم المسارح هباء. وجرتها الاقتراحات المختلفة حول ملء الفراغ إلى الاستفادة من الاتفاقية العربية السورية بين وزارة الثقافة في الأمم المتحدة وبعض البلدان الأخرى، لملء هذا الفراغ والقيام بمجموعة عروض مسرحية.

اتفقت مع مديرية المسارح والموسيقى في وزارة الثقافة على هذا الموضوع، وأبدت المديرية المذكورة استعدادها، واستفيد من الاتفاقية الثقافية وبقي شق مالي غُطي بتبرعات من مجلس الوزراء، وأمانة العاصمة، ونقابة المعلمين، وغيرها من الجهات لتغطية نفقات المشروع، إذ إن نقابة الفنانين في ذلك المهرجان لم تدفع قرشًا واحدًا من موازنتها لهذا الغرض، وإنما دفعت نفقات المهرجان من تبرعات

(8) أسامة الروماني، من أعطى لمهنة المشخّصاتي قيمتَها، (ET syria ET Syria)، حوار: جواد البعيني، الإمارات العربية، التاريخ 2021/6/11.

(9) أسعد فضة، "شهادته عن أحداث (تأسيس، انطلاق، توقف، وإعادة انطلاق) مهرجان دمشق للفنون المسرحية"، لمى عبد المجيد وعلي أبو دياب المنصة 7 التاريخ (2006/11/7) ص17.

(الأجاويد)، والتزمت مديرية المسارح بتقديم الصالات ومحتويات مستودعاتها وبتحمل ما يخصها من تنفيذ الاتفاقيات الثقافية، على أن يقدم المهرجان باسم نقابة الفنانين ومديرية المسارح والموسيقى. وبالفعل كان المهرجان على هذه الصورة.. ولم يكن في أذهان الذين قاموا بهذا العمل أي خطوط عريضة لأهداف المهرجان أو أبعاده، وكان دافعهم لذلك، الحماس للقيام بعمل يستحق منا لهم الشكر))[10]. في حين إن مجلة الطليعة السورية وعلى لسان سعد الله ونوس كتبت خبرًا مفاده أن نقابة المعلمين، ((قد تبرعت باستضافة فرقة مسرحية طيلة شهر كامل. وهكذا كان المهرجان ثمرة جهود جماعية رسمية وخاصة/ شعبية))، هذه الصيغة كانت موجودة في كافة المهرجانات في المحافظات السورية حتى 2010، إلا أن المجلة نفسها أوردت خبرًا آخر بأن الدكتور نور الدين الأتاسي رئيس الدولة ((قد تبرع بمبلغ خمسين ألف ليرة سورية لهذا المهرجان))[11]، لكن أيًا كانت جهات التمويل، فالميزانية كانت تؤرق القائمين على المهرجان طوال دوراتها الخمس عشرة.

عندما وضعت مديرية المسارح والموسيقا صالتيها تحت تصرف نقابة الفنانين في شهر أيار/ مايو، كانت تدرك تمامًا أو لا تدرك أن شهر أيار/ مايو الشهر الذي يستعد فيه طلبة المدارس والجامعات في سورية للامتحانات الأخيرة، ويتوقف فيه النشاط الثقافي والطباعي في الوزارة، ويتوقف النشاط المسرحي خمسة أشهر إلى شهر تشرين الأول، بداية الموسم المسرحي الجديد. فقد أرادت مديرية المسارح بهذه العملية أن تختبر إرادة النقابة في ما إذا كانت تمتلك القدرة على تغطية الفعاليات المسرحية فيها، أو أن تسحب الذرائع منها، لأن النقابة كانت تطالب باستخدام الصالتين لتقديم عروضها المسرحية (فرقة نقابة الفنانين) في الصيف، وتحديًا لتصرف المديرية، سارعت مجموعة من الفنانين التفكير باستثمار الصالتين بطريقة مبتكرة وجريئة وإن كانت تشوبها مغامرة، فظهرت فكرة المهرجان على عجل على الرغم من المدة القصيرة بين اتخاذ قرار إقامة المهرجان وتوصيات مؤتمر المسرحيين العرب في القاهرة (أقل من شهر واحد)، بحيث لم تتمكن النقابة من إجراء التحضيرات اللازمة له.

جاء المهرجان ارتجاليًا، سريعًا غير مخطط له، بعضهم قال مسلوقًا، واستمر هذا الوضع في المهرجانين الثاني والثالث بسبب الخلافات بين النقابة والمديرية على إدارة المهرجان، على الرغم من أن أغلب العاملين فيه لا يملكون خبرة في تنظيم المهرجانات وبرامج العروض، وليس لديهم مؤهلات أكاديمية في مجال المسرح. حماسة الفنانين في المهرجان، كانت ذاتية وتلقائية ونتيجة رغبة شخصية في تقديم نشاط ما، ليست مطلوبة أو مفروضة عليهم ولا بمنزلة عمل وظيفي. انعقد المهرجان، و((لم

(10) علي عقلة عرسان، "قصة مهرجان دمشق للفنون المسرحية"، الموقف الأدبي العدد 1أيار/ مايو (1972)، ص 137.138.

(11) د.م، "المهرجان الاول للفنون المسرحية في دمشق"، الطليعة، ع: 150 التاريخ (19/ 4/ 1969)، ص 62.

تنعقد ندوة فكرية متخصصة رسمية، ولم تدعَ الوفود إليها، ولم تخرج بتوصيات، إنما هي مناقشات عامة حول العروض المسرحية وشؤون الحياة المسرحية في الوطن العربي وضرورة استمرارية المهرجان))[12]، كانت المناقشات بينية في ردهات الفندق وممرات صالات العروض. لم يكن للمهرجان شروط للاشتراك فيه، ولم تصدر عنه نشرة يومية لتغطية الفعاليات، بينما عدّت وزارة الثقافة نفسها من الضيوف، ولم يشترك المسرح القومي بعرض مسرحي جديد (تنتج ثلاثة عروض أو أربعة سنويًا في أفضل الأحوال)، فاكتفى بعرضين من مواسم سابقة، ومع ذلك كانت فكرة إقامة مهرجان مسرحي في ذلك الوقت، فكرة مذهلة، جريئة، إضافة إلى ذلك، وجود معارض فنية مرافقة في صالتي القباني والحمراء (معرض بيتهوفن وعصره، معرض بريشت، معرض الإعلانات المسرحية في سورية)، وكان مهرجانًا فنيًا شاملًا.

رافق الإعلان شكليًا عن شروط الاشتراك قبل شهر من بدء المهرجان الدورات الثلاث الأولى، وهذا ما كان يؤثر في سوية المهرجان ودعوة الضيوف وطرح موضوع الندوات الفكرية، لذا كان من الصعوبة بمكان تقديم عرض مسرحي جديد في المهرجان، فالعروض (السورية والعربية) كانت قديمة معظمها، وعلى الرغم من المصاعب والمشكلات التي رافقت المهرجان حتى دورته الأخيرة، فقد كان يفتقر إلى التقاليد، بل لم يرسخ تقاليده الفنية، سوى أن عروضه تمثل المؤسسات الثقافية الرسمية التابعة للنظام السياسي، وسنجد لاحقًا أن العروض تبنت التعبئة لأيديولوجيا ما؛ تطلب من أتباعها أن يكونوا أبواقًا لأنظمة شمولية.

أهداف المهرجان

أعلن سعد الله ونوس عضو اللجنة الصحافية للمهرجان في المؤتمر الصحافي الذي عُقد في مبنى نقابة الفنانين بدمشق عن الأهداف التي تسعى إليها نقابة الفنانين بالتعاون مع المؤسسات الثقافية في سورية من وراء إقامة المهرجان.

((باعتبار أن المهرجان أول محاولة للاتصال بقضايا الشعب الأساسية، من أجل خلق تفاعل بين المسرح والجمهور، ولإيجاد نواة مسرح هادف تتيح للحركة المسرحية فرصة الاستمرار في تطوير شعبنا ثقافيًا وفنيًا.

فإن المسرح يطرح مشاكل كثيرة في العالم العربي منها الثقافية ومنها الفنية ومنها ما يتعلق بالتركيب

(12). عبد الناصر حسو، خزانة ذاكرة، مهرجان دمشق للفنون المسرحية، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، 2020)، ص 14.

الاجتماعي لكل بلد عربي، والمهرجان بهذا الاعتبار، سوف يؤمن لقاءً رائعًا بين الفرق العربية التي ستقدم صورًا مختلفة عن نشاطاتها المسرحية، يمكن أن يؤدي إلى حل بعض المشاكل التي يعاني منها المسرح العربي بالذات كمشكلة اللغة، وعزلة الحركة المسرحية، كما يمكن أن يؤدي إلى بلورة حركة مسرحية عربية متجانسة.

ثم إن المهرجان يهدف إلى تنمية الحركة المسرحية في بلادنا عن طريق توسيع قاعدة الجماهير المهتمة بالمسرح، وسيتم ذلك بأساليب مختلفة منها كثافة عدد المسرحيات التي ستقدم على أكثر من مسرح، وتغيير أماكن العرض المسرحي بنقله إلى الجامعة والمعامل. إذا كانت نقابة الفنانين هي التي تبنت فكرة إقامة هذا المهرجان، فإن مؤسسات الدولة قد أسهمت بدورها في إقامته. وضعت وزارة الثقافة مسارحها وصالات العرض التابعة لها تحت تصرف النقابة طيلة شهر أيار، ووضعت وزارة الإعلام كل إمكانياتها الإعلامية في خدمة المهرجان))[13]. لقد طرح المهرجان مختلف المشكلات التي تواجه تقدم المسرح العربي لها علاقة بالسياسة، ما شكل خلال تاريخه الطويل حضورًا مميزًا للاطلاع على التجارب المسرحية والثقافية الملتزمة بقضايا المجتمع في مستوى المسرح العربي التي امتزجت بتجارب عالمية.

ثالثًا: الفصحى تقاوم العامية

كانت الحركة المسرحية في الوطن العربي نشطة نوعًا ما على الرغم من أن عمر المؤسسة المسرحية في البلدان العربية جميعها لم يتجاوز عشر سنوات، ولم تكن الدول العربية تتبادل العروض في ما بينها، بل لم يتعرّف المسرحيون في بلاد المشرق إلى تجارب المسرحيين في بلاد المغاربة أو في دول الخليج مثلًا، كان هناك التفات قوي إلى الكتابة المسرحية وعرضها باللهجة المحلية في كل البلدان العربية، والأمل أن يشاهد الجمهور عروضًا جديدة باللغة الفصحى. لذلك كانت الفكرة الأساس لإقامة المهرجان التشجيع باتجاه الكتابة المسرحية باللغة العربية الفصحى، رافق هذا الشرط الدورات معظمها ((يفضل أن يكون نص المسرحية باللغة العربية الفصحى أو المبسطة، حرصًا على ألا تكون اللهجة المحلية سببًا في فقدان الصلة بين النص المسرحي والجمهور))[14]، غير أن المصريين لم يتقيدوا بهذا الشرط على افتراض أن لهجتهم معروفة في مستوى الوطن العربي نتيجة انتشار السينما والإذاعة، ولا يوجد أحد في الوطن العربي لا يفهم اللهجة المصرية لأنها عمليًا كانت تلي العربية الفصحى. اللبنانيون

(13) د.م ، "المهرجان الاول للفنون المسرحية في دمشق"، الطليعة، ع: 150 التاريخ (19/ 4/ 1969)، ص17.

(14) جان الكسان، المسرح القومي والمسارح الرديفة، (دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2012)، ص 178.

أيضًا يكتبون بالعامية بوصفهم رجالًا قادمين من المسرح الدرامي، وليس الأدب المسرحي، ولهجتهم مفهومة في البلدان العربية معظمها بفضل الرحابنة وأغاني فيروز. ولم تلتزم الفرق العربية الأخرى معظمها بشرط الكتابة بالعربية الفصحى إلا نادرًا .

بينما التزم الكتاب السوريون بالفصحى، ويأتي استخدامهم بها من منطلق الدافع التقدمي القومي وضرورة انتشارها، عادّين المسرح أدبًا أولًا؛ ومن ثم فنًا[15]، على الرغم من قناعتهم التامة بأن اللهجة المحلية، قد تكون أصدق لهجة في التعبير عن الشخصيات وأقرب إلى مزاج المتفرج وإحساسه من الفصحى، كان حلم التفكير بالوحدة العربية قويًا لدى المثقف السوري بعد فشل تجربة الوحدة بين مصر وسورية، لكنهم رأوا أن الكتابة بالعامية، ((سيجعل لكل بلد عربي مسرحه الخاص، وهذا ما يتنافى مع الواقع القومي الذي يقوم على الفصحى))[16]، يؤكد أسعد فضة مدير المسارح والموسيقى على مدى أكثر من ربع قرن أن سورية هي الدولة الوحيدة التي تستخدم الفصحى في الفن. أصر وزير الثقافة فوزي الكيالي أن يُكتب النص المسرحي بالفصحى، وبناءً على هذا الموقف، كانت العروض تقيَّم، وعندما أسس قسم النقد في المعهد العالي للفنون المسرحية في سورية، أطلق عليه قسم ((النقد والأدب المسرحي، تغير الاسم في ما بعد إلى الدراسات المسرحية))[17].

حرص المسرح القومي في سورية ((على تقديم عروضه باللغة الفصحى.. حيث يتم تشجيع الكتاب على ارتياد تجارب جديدة في التأليف المسرحي والتزام الفصحى في الوقت نفسه))[18]. وفي كل مرة كانت إدارة المهرجان تتراجع عن شرط اللغة الفصحى بالنسبة إلى الفرق المصرية تحديدًا إلى أن وافقت نجاح العطار وزيرة الثقافة سنة 1976 على اللهجة العامية بشرط أن يكون العرض مميزًا وناضجًا من الناحية الفنية، وانتصرت تجربة اللهجة العامية في المسرح على الصعيد القومي في دورات المهرجان معظمها لاحقًا.

منذ الدورة الأولى لمهرجان دمشق للفنون المسرحية، كان الجمهور على موعد مع تظاهرة مسرحية عربية ظهرت من خلالها تجربة "مسرح الشوك" في سورية للثنائي عمر حجو ودريد لحام التي أحدثت ردات أفعال إيجابية حولها في الوسط الثقافي والفني من حيث جرأة الموضوعات الاجتماعية والسياسية

(15) ظهرت إشكالية في الستينيات هل المسرح أدب أم فن، وللمحافظة على فكرة أن المسرح أدب مسرحي، لم يكتب أحد من كتاب المسرح السوري بالعامية، مع أن كثيرًا من الكتاب في سورية مقتنعون بأن الكتابة المسرحية تنتمي إلى فن المسرح، اضطروا في الوقت نفسه إلى الكتابة للمسرح بالعامية كونهم لم يمارسوا الكتابة في الأجناس الأدبية (رواية، قصة، شعر)، بل كانوا قادمين من المسرح بوصفه فنًا دراميًا، هؤلاء كتبوا بالعامية، وعرضوا نصوصهم بالعامية أيضًا.

(16) حورية محمد حمو، حركة النقد المسرحي في سورية، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1998)، ص40.

(17) تأسس قسم النقد والأدب المسرحي عام 1984.

(18) عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2002)، ص 240.

الناقدة، وشكل العرض المطروح، إنه ((مسرح الوخز الاجتماعي والسياسي الذي أثار انتباه الجميع في مهرجان دمشق الأول. وقد يكون هذا المسرح صيغة سورية لتجارب في المسرح الحديث مثل المقاهي المسرحية، والمسرح الحي في الغرب، وقد يكون تطويرًا ذكيًا لفكرة الاسكتش الفكاهي التقليدي، وقد يرجع به هواة الحفريات المسرحية إلى أصول في القرن التاسع عشر، إنما الشيء الجوهري والأساسي أن كاتبًا ومخرجًا (عمر حجو، ودريد لحام) استطاعا أن يجدا بالفعل صيغة ملائمة لتوظيف المسرح، والمسرح الكوميدي بشكل خاص، بحيث يصبح أداة فعالة لمخاطبة الجمهور والتواصل معه، وليس مكانًا للفرجة وقزقزة اللب))[19].

وتعرّف الجمهور خلال المهرجان إلى تجربة سعدالله ونوس في الكتابة المسرحية التي عُدَّت رائدة في مسرح التسييس، واستمر هذا النمط من المسرح التجريبي انطلاقًا من حاجة المسرح إلى متفرج جديد مع المخرج فواز الساجر في تجربة المسرح التجريبي، ((تأتي ضرورة تحقيق شخصية العرض المسرحي، حيث تصب العناصر المسرحية كلها في وحدة متكاملة، تقوم على الهارموني، تقوم على العلاقة العضوية بين تلك العناصر مجتمعة.. يوميات مجنون محاولة لتأسيس مسرح تجريبي، لإيجاد لغة مسرحية جديدة، يخاطب الجمهور من خلالها، ومحاولة لطرح فكر تقدمي، أكان النص محليًا، عربيًا، أو عالميًا))[20]، ولا نغفل تجربة جلال خوري في المسرح السياسي من خلال عرض (جحا في القرى الأمامية)، وما أثارته التجربة من مناقشات وحوارات في أروقة المهرجان، وبخاصة في استخدامه تقنيات بريشت، حيث اتسمت المرحلة بالاهتمام بالمسرح السياسي واستقبال بريشت في المسرح العربي على نطاق واسع في طريقة الكتابة وتعامل الممثل مع الدور والعرض.

وفرضت تجربة المغربي الطيب الصديقي في (مقامات بديع الزمان الهمذاني) و(الإمتاع والمؤانسة) نفسها على المسرح العربي بقوة واستخدام التراث في الكتابة والعرض المسرحيين إيمانًا منه بالعودة إلى الاحتفالية في التراث العربي، استطاع الطيب الصديقي ((بتوازن ماهر أن يحقق علاقة خلاقة ومثمرة بين رؤيته الفكرية وأسلوبه الإخراجي في مسرحيته التي أعدّها وقدّمها ومثّلها بنفسه. الصديقي اختار قطاعًا فكريًا من التراث العربي، يستلهمه ويستمد منه أنوارًا باهرة يلقيها على واقعه الذي يعيش فيه.. لجأ الصديقي إلى كل ما يقدمه المسرح الحديث من إمكانات وأساليب ليجسد رؤاه تجسيدًا فعالًا ومؤثرًا، اختار الأغنية والرقصة والقناع، اختار الدمية المتحركة والكلمة والتواصل مع الجمهور والإيماء والضوء والظل))[21]، ولا نخفي تجربة مسرح الحكواتي مع روجيه عساف وفريق

(19) بهاء طاهر، "المسرح والجمهور في مهرجان دمشق"، مجلة المسرح المصرية، ع: 63، (يونيو، عام 1969)، ص 85.

(20) نديم محمد، "المسرح التجريبي ويوميات مجنون"، الحياة المسرحية، ع: 2، (دمشق، وزارة الثقافة، 1977)، ص165.

(21) رفيق الصبان، " الرؤية المسرحية لدى مخرجي المهرجان"، المعرفة، ع: 125.124، (حزيران/يونيو، تموز/ يوليو، 1972)، ص 11، 12.

عمله في عرض (حكايات 1963) و(أيام الخيام)، وقد أفسح المهرجان المجال لتجربة المسرح الكويتي الناشئ مع الثنائي صقر الرشود وعبد العزيز السريع.

تعرّف المسرحيون العرب إلى تجارب رفيق الصبان المتجدد دائمًا في الرؤى الإبداعية الشابة، وما زال الجمهور يتذكر حتى هذه اللحظة تجارب محمد إدريس في (إسماعيل باشا) و(يعيشو شكسبير) في الاستفادة من شكل الخشبة والخروج بالعرض إلى الصالات الرياضية، وكان المخرج قادرًا على ((مزج وتوليف وبناء هذه العناصر والمؤثرات في تشكيل مدهش، ضمن معمارية مسرحية محكمة تنبئك بفرادة المخرج وإبداعه وشخصيته في إنشاء متحف فني جامع.. هذه اللغة المسرحية، هي محاولة لتحريك سكونية المسرح العربي والخروج به من تقريريته وأشكاله المكرورة، لكنها هي نفسها كانت خطابًا بصريًا مدهشًا، افتقد إلى المعادل الفكري، وتحقق هذه المعادلة في المسرح))[22]. لو دققنا أكثر في عروض مختلف الدورات سنجد تجارب الجزائري عبد القادر علولة (الأجواد)، وعروض جواد الأسدي الذي اعتمد على جسد الممثل (الصورة البصرية) بوضوح، مفترضًا أن العرض المسرحي ليس نزهة يقوم بها فريق العمل، بل ساحة معركة تتطلب من الممثل تأهبًا في أي لحظة، وكذلك تجارب المسرح الإيمائي مع فائق حميصي وتأثيرها في بعض المخرجين مثل عماد عطواني الذي أسس فرقة للمسرح الإيمائي في مديرية المسارح والموسيقا قدمت أعمالًا عدة في هذا السياق.

ولو دحرجنا الكرة الثلجية أمامنا قليلًا سنلتقي بتجارب مهمة من المسرح العراقي في (بغداد الأزل بين الجد والهزل) وفي (أنا ضمير المتكلم) مع المخرج قاسم محمد، وعرض (كلكامش) مع سامي عبد الحميد، ومحاولات المسرح الخليجي في السبعينيات لاحتلال حيز ثقافي في فضاء المسرح العربي (البحرين وقطر والإمارات العربية)، ولا ننكر تجارب المسرح السعودي الفتية في منتصف الثمانينيات في دورة العاشرة، (عويس التاسع عشر)، وبالمقابل أفسح المهرجان المجال للجيل الشاب بالظهور مع تجارب (مسرح العبث) وبخاصة المخرج جهاد سعد في (كاليغولا)، وتجارب عماد عطواني في (المهندس والإمبراطور آشور) و(في انتظار غودو) و(الحارس)، وغيرها من التجارب المسرحية العربية والسورية التي شكلت انعطافًا تاريخيًا في بنية المسرح العربي بوصفها خطوة للوصول إلى العالمية.

شكلت انطلاقة مهرجان دمشق للفنون المسرحية -أكبر تظاهرة حضارية اجتماعية قومية- فرصة للمسرحيين العرب في تبادل وجهات النظر، والرغبة في اكتشاف التجارب والرؤى المتنوعة في فضاءات لم يعتدها المسرح العربي من قبل. ففي المهرجان الرابع، على سبيل المثال، حضر أكثر من 31 كاتبًا وشاعرًا وناقدًا، وبينهم أربعة وزراء، تناقشوا في دور المؤسسات المسرحية الرسمية، وخلق المهرجان حالة اجتماعية واعية بالمرحلة التاريخية في تفعيل الحوارات بين مختلف التجارب الفنية

(22) عبد الفتاح قلعجي، "شرفة على المشهد المسرحي في المهرجان العاشر"، الحياة المسرحية، ع: 30، 31، 32، 33، (1988)، ص 163.

العربية المهتمة بقضايا العرب السياسية، ومعرفة إلى أي مدى وصلت الحركة المسرحية في الدول العربية، لرسم صورة واضحة لملامح مسرح عربي أصيل يغني الثقافة الإنسانية إلا أن المهرجان لم يستطع تجاوز الأدوار السياسية التي فرضتها رؤية حكوماتها.

واستمرت تظاهرة المهرجان للفكر السياسي المنسجم مع شعار تضامن المسرح العربي في مواجهة الفكر التقليدي، ومن ثم سمح بتقديم بانوراما وافية لواقع المسرح العربي الراهن. فـ((التجارب التي قدمت تكاد أن تكون في مستوى واحد، وتعكس مرحلة من التطور أو التراجع متماثلة ومتقاربة من حيث الناحية الفنية))[23]. العروض تنتمي إلى فضاءات متعددة وتناهض أهداف المهرجان أحيانًا. في البداية كان طموح البحث عن التجارب الجادة التي ((أوقدت حماسة بعض الشباب، لكن الحماسة فترت، والطموح تناءى. تحول المهرجان إلى روتين رسمي يستنقع في حر أيار ومواضعات العلاقات الرسمية بين الأنظمة العربية، إن كثيرًا من العروض التي قدمت في المهرجان لا تستحق أن تقدم حتى في حدود أقطارها، فكيف في مهرجان يفترض أنه ملتقى التجارب المسرحية المتميزة.. تحول إلى (جامعة عربية) للمسرح، تتكوم فيه فرق، أحيانًا كل مزاياها هي أنها تمثل أقطارها تمثيلًا رسميًا))[24]، ولم تستطع الفرق المشتركة بالمهرجان أن تشاهد العروض كاملة، فكيف يحدث التفاعل؟ وعلى الرغم من ذلك، كانت إحدى ميزات مهرجانات دمشق للفنون المسرحية بوصفها لقاء العروض والخبرات، بلورة شخصية المسرح العربي والتفاعل بين التيارات الفكرية والالتزام بقضايا المجتمع ومتطلباته للوصول إلى صيغة مسرح عربي ذي ملامح واضحة.

رابعًا: البحث عن هوية غير منجزة

من أهداف المهرجان إيجاد هوية متميزة للمسرح العربي، يستطيع من خلالها أن يخاطب الناس ويعالج قضاياهم، هل استطاع المسرح العربي أن يرسم ملامح هوية فكرية وفنية متميزة؟ لقد اقتصرت الدورات الأولى على محاولة تثبيت أركان المهرجان والسعي إلى استمراره، فتوضحت الخطوط الكثيرة والطابع المميز لهذه التظاهرة الفنية التي تفجرت بعد ذلك عن عطاءات كثيرة، لم تقتصر على سورية وحدها فحسب، بل امتدت إلى مختلف الاقطار العربية الأخرى، حيث شكلت انعطافًا مهمًا في المسرح العربي، وأتاحت ((فرصة للتأمل في محاولات المسرحيين العرب البحث عن صيغة عربية للمسرح يتخلص بها من فوضى المفاهيم، تخرج بالحركة العربية من النشاط الحركي إلى

(23) عبد العالي زراقي، "هل يبقى المهرجان مجرد تجمع؟"، ملحق الشعب الأسبوعي، 3567، التاريخ (1975/5/31).

(24) سعد الله ونوس، "مأزق المهرجان"، الحياة المسرحية، ع: 3/ شتاء (1977.1978)، ص4.

مستوى النشاط الخلاق))[25].

جاء الاهتمام بهوية المسرح، ردة فعل على كل ما هو أوروبي مع نمو حركة التحرر القومية والوعي بها إلى درجات التضخم والنرجسية العالية لتحديد ملامح مسرح عربي. استمر المهرجان ضمن معطياته الحالية من دون الركون إلى ((أرض مشتركة، فكرية وفنية، للعروض المسرحية التي تقدمها فرق الأقطار العربية. حتى على مستوى اللغة تنتصب حدود الجغرافيا، وكأنما الفصحى، ولو في أبسط أشكالها، ما عادت قادرة على إيجاد أرض أولية للفكر العربي))[26]. هل يجب أن يكون المهرجان ظاهرة تجمّع لفرق عربية وأجنبية أم يكون البحث عن هوية للمسرح العربي؟ البحث عن هوية محلية للمسرح ابتداء من النص، وانتهاء بالإخراج والتلقي، مرورًا بكل التفاصيل الإبداعية من تحليل الشّخصيّات وبنائها والتقنيات المستخدمة. ببساطة يعني أن يصبح المسرح تقليدًا من تقاليد المجتمع الّذي يحتضنه. هذا يحيلنا إلى سؤال وجودي تكرر في الدورات جميعها، هل كان استنبات المسرح في التربة العربية تلبية لطروف اجتماعية أم إنه نتيجة موروث ثقافي عربي قديم؟ السؤال يعيد البحث إلى البداية التأسيسية الواعية لرسالة المسرح الملتزمة تجاه ثقافة الأمة العربية وتكريس هويتها دفاعًا عن الذات القومية المضطهدة والعودة إلى التراث على شكل التباهي بالأمجاد، أخيرًا إن محاولة البحث عن مسرح عربي أو (هوية مسرح عربي) من نسيج واحد وقضايا واحدة هي محاولة فاشلة.

فالمجتمع العربي جملة وتفصيلًا ليس متجانسًا، وكذلك ثقافته ليست واحدة، وتمظهراته الفنية مختلفة عن بعضها، مثل البساط والحلقة في المغرب، والحكواتي في بلاد الشام، والفرافير في مصر، وصيد اللؤلؤ في الخليج العربي، على الرغم من أن بعض القضايا مشتركة وشاملة في ما بينها، لكن ثمة قضايا محلية فعلًا في الوطن العربي، هي التي لها أهمية في المجتمع المحلي، ومن هنا فإذا توجهت النصوص والأفكار نحو الشمولية العربية، فإن المسرح سيبقى عاجزًا عن تحقيق خصوصيته وتأكيد هويته للمسرح العربي.

كان يجب أن ينتهي سؤال البحث عن هوية المسرح العربي بعد المحاولات المتكررة في إصدار البيانات المسرحية، لكن الإصرار على السؤال في الدورات اللاحقة جعل منه عنوانًا يتجدد في كل فترة، من دون الاهتمام بالتحولات المجتمعية، وفَقَدَ السؤال بريقه وألقه عندما كرر في مراحل لاحقة، فلا يمكن للأسئلة أن تكون صالحة لكل زمان ومكان، الأسئلة متغيرة مع التحولات، وما دام المسرح انعكاسًا للصورة الحقيقية للمجتمع وخصوصيته في الزمان والمكان، فالبحث عن هوية مسرح عربي مضيعة للوقت والإبداع. والهوية تسعى إلى نفي هوية الآخر في تشكيل (الأنا) العربية المتضخمة،

(25) بدر الدين عرودكي، "الطيب الصديقي وتأصيل المسرح العربي"، مجلة المعرفة، ع: 124.125، حزيران (1972)، ص 20.

(26) محمد عمران، "أسئلة بين يدي مهرجان دمشق الخامس للفنون المسرحية"، الثورة، ع: 3086 التاريخ (15/ 4/ 1973).

استنكر الناقد المصري رشاد رشدي البحث عن هوية للمسرح العربي معلنًا أنه ((نوع من التخبط الذي لن يؤدي إلى نتيجة، لأنه في أصله نوع من التعصب لا أرى له مبررًا داعيًا... المسرح العربي لم يكن جزءًا في وقت من الأوقات من تراثنا الأدبي إطلاقًا))[27]. وكان على اللجنة المنظمة للمهرجان أن تطرح أسئلتها المعرفية في المرحلة الجديدة لاستمرار تلك المغامرة التي بدأها المسرحيون، قبل أن تتحول الفكرة إلى صراع بين المؤسسات.

هوية المسرح العربي تكمن في خصوصيته الإبداعية، في رؤيته الفنية التي تمنح مذاقًا خاصًا لما يقوم به الفنان بصياغته بصريًا وحركيًا وترتبط بمدى فعاليته في الحياة الاجتماعية والمشاركة في تفعيله وتفاعله مع الحركة المسرحية العالمية، ((ليس مهمًا البحث عن هوية المسرح العربي، بل الأكثر أهمية أن يُقدم عروضًا تتوفر فيها عناصر التأثير والاقناع، عندها تتحقق هوية المسرح العربي))[28]. تؤكد أريان منوشكين عدم وجود مسارح قومية (إنكليزية، فرنسية..)، فهي تؤمن بكوسموبوليتية المسرح، بمعنى (اللاهوية) القومية للمسرح، تقول ((أراهن على نوع من التراث العالمي، وأعتبر أن موليير ليس فرنسيًا كما أن شكسبير ليس إنكليزيًا، وبقدر من هم ينتمون إلى العالم كله، لقد تجنبت الإحالة في بعض أعمالي إلى تراث بعينه، واكتفيت بإيجاد جو عام يوحي بالعالمية، إذ لم يكن هدفنا البحث التاريخي أو الأنثروبولوجي، بل إبداع لغة مسرحية جديدة، تعتمد على مفردات عالمية الدلالة مستقاة من مجموعة متنوعة من المصادر))[29].

لا يوجد مسرح يحمل خاصية قومية، بل توجد أحداث مسرحية أوروبية متباينة، أحداث مرعبة وأخرى ممتازة، ((لم يخلق بيتر بروك مسرحيًا إسلاميًا، ولا أوجد مسرحًا فارسيًا، عندما قدم (منطق الطير) للعطار))[30]، لم يسع رجال المسرح في أي بلد في العالم إلى إثارة إشكالية الهوية والبحث عنها، والرواية العربية لم تثر زوبعة التأصيل والهوية على الرغم من حداثتها.

خامسًا: مسرح سياسي

تعمقت الدلالة السياسية لفكرة المسرح الجديد ونخبها الثقافية بصورة أكثر وضوحًا في المدة التي اكتشفت فيها الحاجة السياسية إلى ولادة أسئلة الهزيمة والغاية منها، لاستهداف ما يقدم على

(27) رشاد رشدي، "وقائع الندوة الفكرية لمهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية"، المعرفة، ع: 125.124، حزيران/ يونيو (1972) ص 69.

(28) نديم معلا محمد، "حشد من عروض المهرجان"، الحياة المسرحية، ع: 30. 31. 32. 33، (1988)، 78.

(29) ميسون علي، الفرنسية أريان منوشكين المسرح فن وليس تقليدًا للواقع"، الحياة المسرحية العدد: 59، سنة (2007) ص 83.

(30) عبد الناصر حسو، الحركة المسرحية في التسعينيات، (دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2008)، ص49.

الخشبة متماهيًا مع شعار (لا صوت يعلو فوق صوت المعركة)، مفتتحًا المهرجان باستعراضات ومهارات عسكرية على الخشبة، ((برعوا في الكر والفر، وأجادوا التسلل والاختباء، وتفننوا في إلقاء المتفجرات ومداهمة الأوكار))[31]، وأصبح كل ما يُكتب بعد ذلك ذا طابع سياسي مع التحول باتجاه تطبيق النموذج الاشتراكي، فالعلاقة بين المسرح بوصفه مفهومًا والسياسة بوصفها ممارسة، قائمة على نوع من المفارقة المتمثلة في أن محاولاته لم تكن لتتحقق من دون صرخة الرفض والاحتجاج على الواقع كظاهرة مسرحية سياسية حديثة نسبيًا في المسرح العربي، والظاهرة هي ((ابنة غير شرعية لأي نظام اجتماعي، تولد خارج النظام كونها قوة مناوئة له، لذلك فالظاهرة هي حصيلة لتطور مجمل الواقع الثقافي من خلال ارتباطه بحركة الواقع الاقتصادي والسياسي ككل بجميع جوانبه ومعطياته التاريخية))[32].

بالعودة إلى برنامج عروض المهرجان، يمكن ملاحظة أن العروض كلها كانت ذات توجه سياسي، عروض يكفي التأكد من ((أن معظمها من المسرح الملتزم سياسيًا واجتماعيًا الملتصق بالواقع العربي في مختلف مظاهره))[33]، والدعوة إلى التزام المسرح هي الدعوة إلى العمل على تحويله إلى عمل وطني قومي سياسي، وسرعان ما أدركت الأنظمة العربية أهمية هذا النوع المسرحي، وتعاملت معه بوصفه وسيلة اتصال جماهيري لا بوصفه فنًا لنشر الوعي. وكان هذا خطرًا على حرية الكاتب وعلى إبداعه، لذلك لجأ بعض الكتاب إلى أساليب مختلفة لتمرير نتاجاتهم. في ندوة تلفزيونية قال أحد كتاب المسرح: ((لمعظم مسرحياته خاتمتان، خاتمة في الدرج وخاتمة على المسرح.. هذه هي الطريقة الوحيدة لكي يمر))[34].

دفعت المؤسسة الثقافية الرسمية، العروض المشاركة باتجاه النظام العربي الرسمي، ولم يستطع المشاركون في المهرجان تقديم عروض تدل على المستوى الحقيقي من النمو الذي وصل إليه الفكر العربي، فنيًا أو فكريًا سوى بعض التجارب الجديدة التي التمعت في بعض دورات المهرجان، بل قدم ما يمكن عده المستوى الذي تطمح المؤسسات إلى أن تنحدر إليه. ((كان الأمل أن يفلت المسرح من أيدي المؤسسات الرسمية دون أن يحصل تناقض أو تصادم معها، وعلى هذه المؤسسات أن تساعد أية فرقة تختارها اللجنة التابعة للمهرجان، لا تتدخل في عملها، ويتحول المهرجان عندها إلى واجهة

(31) وليد شميط، "رقصات فولكلورية"، الأسبوع العربي، ع: 521 السنة العاشرة، التاريخ (7/ 6/ 1969).

(32). نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986)، ص105.

(33). وليد شميط، "مهرجان دمشق لقاء ثقافي بلا حوار"، الأسبوع العربي، ع: 569، (4/5/ 1970).

(34) سعد الله ونوس، "وقائع الندوة الفكرية للمهرجان الرابع"، المعرفة، ع: 125.124، حزيران / يونيو (1972) ص101.

الدولة، يمثلها ولا يمثل المجتمع))[35]. فالمؤسسة المسرحية تتبع للنظام السياسي العام، وهو بدوره خاضع لرقابة صارمة، ومهمة الرقابة سياسية بالدرجة الأولى، وبذلك بدأت العروض تمثل الفرق الرسمية في بلادها.

حاولت الدولة منع عروض هذا النوع من المسرح أو التقليل من أهميته أو اللجوء إلى أساليب أخرى لاحتضانه، وراحت تمتص شحنات الغضب من أعماق المشاهدين والفنانين، بحيث ما يقدم هو تسطيح للفكر وتنفيس له، ((المتفرج لا يستهلك العرض المسرحي وحده، إنما يشارك غيره رؤية الاستمتاع في نفس الوقت، فهو يتعرض للإصابة بروح الجماعات التي ينخفض فيها المستوى الذهني للفرد عن معدله، بينما يرتفع مدى استجابته العاطفية، هكذا يصبح منفتح اللاوعي، وعرضة لتقبل ما يُغرس فيه دونما عناء ذهني نقاشي، من هنا نشأ الإيمان بخطورة المسرح))[36]، لذلك كانت الأنظمة ترتعب من الجمهور المتجانس الذي يحضر العرض.

أصدرت الدولة قرارات تجمع السوريين في منظمات شعبية تمثل وجهة نظر النظام السياسي وتهيئهم عقائديًا لتمجيد الزعيم وأعماله. العمل المسرحي يتطلب تمويلًا، والدولة لا تمول كل من لا يؤيد أيديولوجيته الشمولية، وتاليًا، السلطة السياسية تفرض وجهة نظر أيديولوجية واحدة ملتزمة بسياسة الدولة كونها تمول. فجُرّد المسرح من أدوات تمرده وقُلّمت أظفاره التي كانت تخدش حياء مؤسسات الفساد، وأصبح أرنبًا يركن في قفص الأنظمة الشمولية، ينتظر كسر القيود.

حاولت الأنظمة السياسية تدجين المسرح وإخضاعه لإرادته، بل جعله بوقًا لأفكاره، كونه أصبح خطرًا عليها بعد أن تلمست تجلياته في حياة المجتمع، وعندما فشلت، تراجع دعمه في معظم الدول العربية. وتدريجيًا تحولت العروض إلى شعارات وخطب سياسية أيديولوجية. هل سيخضع المثقفون العرب لمؤسساتهم أم يتمردون عليها ويحدث الانفجار؟

يشيد علي عقلة عرسان ((بالحزب والثورة وعلاقتهما بالمهرجان في سورية، وبالدور الذي يلعبه الفن المسرحي في تطوير ونشر أفكار الحزب والثورة للتعبير عن أصالتهما))[37]، هل هي رسالة تطمين أم تهديد؟. وطُبعت العروض أخيرًا بطابع مؤسسات الدولة وهو المناداة باشتراكية الفن والمسرح. يتساءل ممدوح عدوان هنا ((لو قدمت كل العروض المسرحية التي منعت في الوطن العربي، فهل ستكون الحركة المسرحية بخير؟ أو أن الحرية وصلت إلى الفن بالمراسلة أو بمعجزة سلطوية، فهل

(35) فيصل الياسري. "من دون توقيع، مهرجان المسرح العربي: ماذا حقق؟"، جريدة المحرر، ع: 1792، (26/ 5/ 1969).

(36) إبراهيم حمادة، "علاقة المسرح بالمؤسسات الثقافية"، المعرفة، ع: 136، (1973)، ص 184.

(37) عبد العالي زراقي، "هل يبقى المهرجان مجرد تجمع؟"، ملحق الشعب الأسبوعي، 3567 التاريخ (31/5/ 1975 1975).

يتحقق الشرط الوحيد المفقود لنمو فن حقيقي؟))[38]، مارس المثقفون الاحتجاج بصمت، منهم من هاجر المسرح إلى التلفزيون والسينما، ومنهم من توقف عن الكتابة سنوات.

استجلبت الحكومة السورية صيغًا سياسية إلى المسرح في مرحلة البناء الوطني بعد عام 1970، قياسًا بالأنظمة الاشتراكية كمنظمات شعبية[39] لتدجينها في السيطرة على المجتمع، فأنشأت عددًا منها، وجند في سبيل ذلك أجهزته الإعلامية لتكون أبواقًا تنقل الفعاليات التي تقوم بها المنظمات الشعبية.

مسارح المنظمات الشعبية تختار هذه المسرحية أو تلك بحسب أهمية القضية التي يعالجها والمناسبة السياسية أو الوطنية لا بحسب القيمة الدرامية. لذلك وجهت دعوات إلى بعض فرق المنظمات الشعبية، للمشاركة في المهرجان، شاركت بعضها عندما كانت خارج سيطرة سياسة الدولة (الجامعي وعمال حمص)، ((لكن الوزيرة شرحت الأمر فقالت: إن الأماكن الخالية كانت محجوزة للمنظمات الشعبية ولبعض الجهات الرسمية، وأن مسرح القباني الذي أقيم عليه العرض لا يتسع لأكثر من 300 شخص علمًا بأن هناك حوالي 50 صحافيًا على الأقل مدعوون لتغطية المهرجان، فإذا كان لا بد أن يحضر كل الصحافيين وكل الإخوة المسرحيين في آن معًا، فلا شك أنه لن تبقى هناك فرصة أمام الجمهور لمشاهدة العروض وهذا شيء لا يجوز أبدًا. عقبات كثيرة وأيضًا نجاح كثير))[40]، وهي الفرق التي عقد عليها النظام أمل المسرح في مدنها المختلفة، فحققت بعضها أعمالًا متميزة من خلال مهرجانات الهواة، لكن بعد عودة المهرجان في 2004، حلت كارثة حقيقية لا في مستوى المهرجان فحسب بل في مستوى المسرح السوري، فشاركت هذه المنظمات مؤخرًا أو على الأقل مخرجوها وممثلوها في المهرجان، ففي دورة 2006 شاركت أكثر من 10 فرق مسرحية من المنظمات الشعبية في المهرجان.

(38) ممدوح عدوان، "تقصير المسرح العربي والمسؤوليات، الفن بين الحرية والانتماء"، الثورة 1897 التاريخ: (24/ 5/ 1969).

(39) المنظمات الشعبية، استنادًا إلى الدستور، أعيد تنظيم المنظمات الشعبية في سورية، واستحدثت أخرى لتصدر تباعًا مراسيم وقوانين إحداث منظمات شعبية خدمة لحزب البعث وأجنداته في السيطرة على المجتمع السوري بفئاته كافة، وجند في سبيل ذلك الأجهزة الإعلامية لتكون أبواقًا تنقل الفعاليات التي تقوم بها هذه المنظمات. وقد نصّت مراسيمُ الإحداث والتنظيم على حصرية تلك المنظمات في نطاق عملها، إضافة إلى أن أهدافها وبرامجها وخطط عملها كانت تصب في أهداف الحزب وبرامجه ذاتها؛ السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ولا علاقة للحكومة بعملها، فهي تخضع بطبيعة الحال لقرارات قيادة الحزب مباشرة بما في ذلك تعيين قياداتها وأعضائها الذين كانوا أعضاء عاملين في حزب البعث. مثلاً عز الدين ناصر، رئيس الاتحاد العام لنقابات العام عضو القيادة القطرية والرجل الثاني من حيث النفوذ في سورية.

(40) سعيد غبريس، الأسبوع العربي، ع: 924، التاريخ (16/ 5/ 1977).

سادسًا: صراعات داخلية

ظلت قضية التنافس على إدارة المهرجان طوال العام حلقة متنازعة بين الوزارة والنقابة، ولم يفكر أحد في حلها إلا قبل موعد المهرجان بزمن قصير، بعد محاورات ومناقشات حادة في الغرف السرية، انتهى الأمر إلى تشكيل لجنة عليا للمهرجان برئاسة وزير الثقافة، بعد أن أصبحت تكاليفه ضخمة، ونقابة الفنانين لم يكن لديها القدرة المالية لإقامة مثل هذا المهرجان. تجد اللجنة المشرفة نفسها أمام ضغط الوقت الذي لا يتسع لإجراء التحضيرات وتوجيه الدعوات إلى الفرق العربية التي قد لا تكون جاهزة، فتعتذر، وهذا ما يربك اللجنة ويؤثر في مستوى المهرجان ويحدث خللًا في التنظيم وإعداد البرامج. ((لم يبدأ التحضير للمهرجان إلا قبل شهر ونصف الشهر فقط من الموعد الجديد الذي حدد له وهو شهر نيسان/ أبريل 1970. بل إن اللجنة العليا المشرفة على المهرجان الثاني، لم تعلن عن شروط الاشتراك في المهرجان إلا قبل شهر واحد فقط))[41].

رأت مديرية المسارح أن من حقها أن تشرف على إدارة المهرجان لأنه من صلاحيتها، وأن لديها فرقًا مسرحية وفنية وشعبية. إذًا، ((بدأ المهرجان بجهود النقابة وحدها، ثم بالتعاون مع وزارة الثقافة، ثم باستقلال الوزارة به ومقاطعة النقابة له، ثم بتحوله إلى نشاط من نشاطات وزارة الثقافة وحياد لا مبال من قبل النقابة. وطالما أن النقابة نقابة فقط، بدأ تراجعها من حاجتها المالية لتمويل المهرجان، وطالما أن الوزارة وزارة رسمية فقد بدأ تراجع المهرجان من رسميته ومن تحوله إلى انعكاس لطبيعة العلاقات السياسية بين قطر عربي وآخر ولضرورة عدم إثارة الحساسيات))[42]. والسؤال الذي بقي طي الكتمان، لماذا لم تطرح مديرية المسارح والموسيقا أو ممثل وزارة الثقافة الذي حضر مؤتمر المسرحيين العرب في القاهرة، فكرة إقامة مهرجان دمشق للمسرح بوصفها مؤسسة مسرحية رسمية؟.

سابعًا: البروتوكولات الثقافية

توجه الدعوات رسميًا إلى المؤسسات الثقافية الرسمية جميعها في الدول العربية عبر وزارات الثقافة للمشاركة في المهرجان وفق الاتفاقات، بأن ترشح أفضل العروض المنتجة للموسم الحالي لها فنيًا والأقوى إداريًا وسياسيًا، لكن بسبب ضيق الوقت وظروف بعض الدول العربية تحول دون حضور فرقها المسرحية، أحيانًا لا يكون للمؤسسة الرسمية عرضًا جيدًا يليق بمستوى العروض،

(41) عادل أبو شنب، "ثلاث تجارب بانتظار المهرجان الرابع"، الموقف الأدبي، ع: 1، (أيار 1972)، ص 151.

(42) ممدوح عدوان، "المسرح العربي متضامن" الحياة المسرحية، ع: 2، (1977)، ص128.

فترسل عرضًا دون المستوى، ومرات عديدة لا توجه إليها الدعوة لأسباب سياسية (العراق، مصر العربية، لبنان)، والعروض المرسلة من قبل الدول العربية، قد لا تتوفر فيها الفنية العالية، فتضطر لجنة مشاهدة العروض في المهرجان الموافقة عليه لأن الاتفاقيات الثقافية تصرّ على أن تشارك الفرق العربية جميعها في المهرجان بغض النظر عن سويتها كونه مهرجان عربي رغم مشاركة بعض الفرق من البلدان الأجنبية، وبالتالي يتحول المهرجان إلى مجرد تجميع عروض. ((ليس ضروريًا أن تكون العروض المشاركة، أفضل ما هو موجود في أقطارها، وقد تلعب العلاقة الشخصية دورًا أساسيًا في انتقاء هذه الفرقة، أو ذلك العرض، وتلك هي آفة المهرجانات منذ منتصف السبعينات، الطابع الرسمي قد يفوت الفرصة على من هم في الظل، لذلك لابد من قدر أكبر من الحرية وهامش أكبر من حرية المشاركة تحديدًا، سواء كان ذلك في مهرجان دمشق أم مهرجان قرطاج أو في مهرجان عربي آخر))[43].

العرض الذي ترشحه وزارات الثقافة هو الذي سيذهب إلى المهرجان، وحتى إن كان لفرقة خاصة من مثل الفرق المصرية والتونسية واللبنانية، ولم تستطع إدارة المهرجان كسر هذه الاتفاقية بين الدول، فأصبحت الترشيحات التي تقدمها وزارات الثقافة العربية ضعيفة جدًا، ومن ثم هبط مستوى المهرجان، لكن المسرحيين المشاركين في المهرجان معظمهم رأوا أن المشاركة بالنسبة إليهم بمنزلة جائزة، على الرغم من أنها لا تقدم جوائز مادية.

عندما تكون النماذج المشاركة في المهرجان، نماذج إعلانية تسخّرها الأجهزة السياسية للدعاية، ويُمنع المسرح الحديث الملتزم من الظهور، يخفت وهج المهرجان تدريجيًا، مثلًا اعترضت إدارة المهرجان على مسرحية مصرية من النوع الملتزم كانت مقررة في المهرجان، فاستبدلت بها أخرى لاقت انتقادات فكرية واسعة، كاد أن ينسحب أعضاء الفرقة من الندوة اليومية. هكذا يكون المهرجان قد خرج عن السياق الذي بدأه، يقول ونوس: ((المهرجان كان مجرد تراكم أعمال منتقاة بصورة متسرعة أو اعتباطية. لم تكن هناك أية محاولة للبحث في الهوية المسرحية أو في العمل المسرحي، وهذا بالضبط ما كانت غاية المهرجان حين بدأ عام 1969، كان يأمل أن يتحول إلى مهرجان للتجارب المتميزة وأن يكون تفاعل هذه التجارب عميقًا ومتميزًا يعني الحركة المسرحية العربية، ويعطي لكل العاملين فيها حوافز جديدة، وآفاق واسعة للتجريب))[44]. فهل المسرح السوري ملزم بالتضامن مع المسرح العربي لاستقطاب عروض هزيلة وتقديمها في مهرجان له سمعته وهيبته وسويته الفنية؟

في الدورات الأربع الأخيرات كان المهرجان سوريًا بامتياز، من حيث عدد العروض ومشاركة الفرق الشعبية الهاوية، كما لو أن أصابع الاتهام كانت موجهة إلى المسرح السوري بأن الحركة المسرحية ما

(43) نديم معلا محمد، "حشد من عروض المهرجان"، الحياة المسرحية، ع: 30، 31، 32، 33، (1988)، 78.

(44) عبد العالي زراقي، "هل يبقى المهرجان مجرد تجمع؟"، ملحق الشعب الأسبوعي، ع: 3567، التاريخ (5/31/ 1975).

زالت تحبو، فأردنا أن نقدم هذا الكم الهائل من العروض لنبرئ ساحة مسرحنا من الأعذار والتهم كحالة استباقية، ونظهر أن حركتنا المسرحية وصلت إلى درجة النضج، أو ما زالت مستمرة بغض النظر عن النوعية المقدمة.

فقدمنا على هامش المهرجان (تظاهرة المسرح السوري) في دورة 2004، وعرضنا كل ما أنتجناه في دورة 2006 خلال سنتين من عروض رسمية وخاصة وشعبية حتى تجاوز الرقم الـ 23 عرضًا سوريًا في تسعة أيام، عدا العروض العربية والأجنبية، وفي دورة 2008 قدمنا أكثر من خمسة عشر عرضًا في المهرجان بما في ذلك (نظرة مستقبلية إلى المسرح السوري)، لنبرر لأنفسنا أننا حاملو لواء المسرح العربي في الوقت الذي حرمنا الجمهور من بعض العروض العربية نتيجة تزامن عروض عدة (ستة عروض تعرض في اليوم نفسه.. وأحيانًا ثمانية عروض)، وقدمنا (تظاهرة المسرح التونسي) تكريمًا له بوصفه من أنضج التجارب المسرحية العربية في أساليب المعالجة والرؤى الإخراجية وطريقة التعامل مع الممثلين ومفردات العرض المسرحي.

بهذا المعنى بدت المشاركة العربية في الدورات الأربع الأخيرة تسجيل نشاط مسرحي، ولم تكن بالمستوى الذي كنا نتوقعه، فكانت معظم العروض لا تمت إلى الحالة المسرحية ولا الفنية والثقافية إلا في بعض اللمسات الإخراجية، وقد يعزى السبب في ذلك إلى بروتوكولات ثقافية بين الدول العربية، وإلا فلماذا نجلب عرضًا لبنانيًا مثل (حلم رجل مضحك) وكذلك عرض (الموت والعذراء) القادم من العراق الذي لم يكن مستواه أفضل من مستوى المسرح المدرسي، وهو ما يعد نكوصًا بالنظر إلى أهمية التجارب العراقية في السبعينيات، وكذلك العرض اليمني (الظل)، حتى إن العروض العربية الأخرى صاحبة الإنجازات المسرحية مثل مصر والمغرب والأردن وغيرها لم تكن بالمستوى المطلوب، فهل ما زلنا متضامنين مع المسرح العربي بوصفه يبحث عن فرص للمشاركة في أي مهرجان، أم إن المبدعين باتوا يستسهلون العمل في المسرح بافتراض أن الجمهور يتقبل أي موضوع وأي شكل فني لأنه متعطش له أو أن المبدعين الحقيقيين هجروا المسرح، وما عادوا يحبذون العمل فيه، ومن ثم فتح المجال أمام الهواة للعمل فيه بعد هجمة الفضائيات، متناسين تحديات المرحلة الراهنة.

ثامنًا: تراجع المسرح

تراجع مستوى العروض المشاركة في المهرجان ابتداءً من نهاية السبعينيات لأسباب عدة، أهمها تحكّم المؤسسة الرسمية في المجال الثقافي عامة، وطغيان الحساسية السياسية على العروض المشاركة، بحيث أصبح المسرح مخيفًا، فتراجع دعم الحكومات له، وحوصر من قبل مسرح المنظمات

الشعبية، فضلًا على الرقابة السياسية والمجتمعية، والخلافات العربية/ العربية، وأسباب فنية خاصة بالمسرح فضاءً ثقافيًا مرتبطًا بالوضع العربي وبالمهرجان ذاته.

أول التراجعات التي طرأت على المهرجان أن الدعوات لم تعد توجه بناء على تقصي الواقع المسرحي في كل قطر عربي، المسرحيون الذين يشاركون في الندوة الفكرية معظمهم لم يحضروا العروض جميعها في المهرجان، ولم يكن في أذهانهم عن الموضوعات سوى معلومات عامة، والأبحاث تلقى ارتجالًا، ولم تناقش عروض المهرجان في الندوة الفكرية في نقد تطبيقي على النصوص، ((كان موضوع الندوة "الممثل وعلاقته بالنص والعرض ووسائل الاتصال.." أما معظم المشاركين -أرجو أن تنتبهوا إلى (معظم)- فكانوا كتابًا لا يشغلهم المسرح بعامه وإبداع الممثل بخاصة، بل إن بعضهم يكتب في السياسة والنقد الأدبي، وسوسيولوجيا الرواية، والشعر. والغريب أن أولئك احتلوا مكان الصدارة في النقاش، في حين فشلت إدارة الندوة في خلق توازن بين هؤلاء الكتاب، وبين عدد لا بأس به من المخرجين والممثلين المعنيين بالموضوع بطريقة مباشرة، وحيوية))[45]، حتى إن بعض الفرق المشاركة لم تعد تحضر مناقشة عروضها.

إضافة إلى ذلك لم يعد هناك شخصيات مسرحية متخصصة بالمسرح فعلًا يمكن لها أن تناقش الموضوعات المطروحة في الندوات الفكرية. ثم تحول المهرجان إلى مهرجان للفرق الرسمية، مهرجان المؤسسات، و((بدأ المهرجان يهزل وينحسر كلما ازدادت صفته الرسمية المحلية أو القومية. حتى التوصيات الصادرة عن المهرجانات، بدلًا من أن تكون معبرة عن حاجات المسرح العربي، وحاجات الحركة الثقافية العربية وبدلًا من أن تكون أهدافًا يتم النضال المطلبي من أجل تحقيقها في كل قطر، فإنها تحولت إلى توصيات إنشائية غير ملزمة لأحد، ولا يستطيع أحد من وزراء العرب (وزراء الثقافة) أن يطالب زميله وزير الثقافة في أي قطر آخر بتحقيق أو تنفيذ أية وصية، لأن أحدًا ليس وصيًا على الآخر ولأن أحدًا لا يحق له التدخل في الشؤون المسرحية لأي قطر آخر))[46].

كان الأمل أن يبقى المهرجان تابعًا لمؤسسة مستقلة (نقابة الفنانين)، لكنها خضعت للمؤسسة الثقافية الرسمية، وبدورها خضعت لمزاج مسؤول المؤسسة في اختيار الفرق وتوجيه الدعوة إلى النقاد والباحثين للمشاركة في الندوات الفكرية. فكلما تغير مسؤول ثقافي، تغيرت الأنظمة والنشاط والدعوات، وبقيت الفرق والضيوف المصرية تتصدر مشهد المهرجان في معظم الدورات إلى اتفاقية كامب ديفيد.

(45) نديم معلا محمد، "حشد من عروض المهرجان"، الحياة المسرحية ع: 30، 31، 32، 33 (1988)، ص84.

(46) ممدوح عدوان، المسرح العربي متضامن، الحياة المسرحية، ع: 2، (1977)، ص129.

تبدّل الرعاة، من رعاية رئيس الجمهورية إلى رعاية رئيس مجلس الوزراء إلى رعاية وزير الثقافة، هكذا يمكن قراءة تراجع دور المهرجان منذ الدورات الأولى من خلال هذه المؤشرات، أولًا الرعاة الذين لا يشكل المهرجان اهتماماتهم الثقافية، ثم تراجع عدد المتفرجين ونوعيتهم، فتحول المهرجان إلى تظاهرة عروض لجمهور محدد من دمشق وعدد من المثقفين، تقدم الفرق عرضها في يوم أو يومين ثم تعود إلى بلدانها من دون أن يشاهد أعضاء الفرقة بقية عروض المهرجان، وقد أثرت الخلافات السياسية بين الأنظمة العربية في دورات المهرجان وفي العلاقات الثقافية تأثيرًا مباشرًا، نتيجة المتغيرات السياسية المرتبطة بالمسرح، ندرك الإهمال الذي تعمدته الدولة أو وزارة الثقافة للمهرجان والمسرح خصوصًا. ومن ثم فالمؤشرات التنموية تدل على أن المسرح يحتل آخر اهتمامات المؤسسات الرسمية في سورية، حتى إن سباقات الخيل والهجن تحظى بأولويات المسؤولين، لأن أولادهم يمارسونها فقط، وبافتراض أن المسرح يشكل خطورة على الدولة ونهجها السياسي، فيجب تدجينه عبر المؤسسات الحزبية، بحيث يتحول المهرجان إلى وسيلة إعلامية وجولات سياحية تهدف إلى تحسين سمعة النظام.

وعدد أعضاء كل فرقة في جميع الدورات، ساهم في التراجع، حيث تجاوز الشروط المطلوبة، فمثلًا في إحدى الدورات حددت شروط الاشتراك بـ 12 عضوًا لكل فرقة، وكان (عدد أعضاء الفرقة الجزائرية 54 عضوًا والفرقة العراقية 40 عضوًا)، ما زاد من تكاليف الإقامة في ظل وجود شح في الميزانية، وقلة الفنادق الكبيرة في مدينة دمشق.

وعلى الرغم من المناشدة في كل دورة لدعم ميزانية المهرجان من الدول العربية أو الجامعة العربية أو من بيع النفط ((تأخذ الجامعة العربية 5 بنسات على كل برميل بترول، ليخصص هذا الدخل لخدمة الأهداف الثقافية، بما فيها المسرح والعروض المسرحية))[47]، ولم تلق استجابة، مع أن اللجان أوصت بالعمل على ((ضرورة إنشاء صندوق عربي تشترك فيه جميع وزارات الثقافة ومؤسسات المسرح في البلاد العربية بالإضافة إلى المنظمة العربية للثقافة والفنون والعلوم للجامعة العربية، ذلك لدعم مهرجان دمشق للفنون المسرحية على اعتبار أن هذا المهرجان هو أهم حركة تجمع بين الفنانين والمثقفين المسرحيين في الوطن العربي))[48]، فبقيت الميزانية من المشكلات التي تثقل كاهل المهرجان وتعرضه للتراجع مع كل دورة تنعقد، وتنفيذًا لتوصية مؤتمر وزراء الثقافة العرب وما سبقها من توصيات بشأن تطوير مهرجان دمشق للفنون المسرحية ودعمه ماليًا ومعنويًا، تقدم المنظمة لهذا المهرجان دعمًا مقداره 20 ألف دولار أميركي على أن يعقد سنويًا ويكون من حق الأقطار العربية كافة المشاركة فيه وألا يحرم من هذا الحق أي قطر من دون أسباب مشروعة. هذا لا يعني أن نجاح

(47) زينب منتصر، "5 بنسات للثقافة على كل برميل بترول عربي"، روز اليوسف، ع: 2450، التاريخ (1975/5/26).

(48) جان الكسان، المسرح القومي والمسارح الرديفة، (دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب،2012)، ص200.

المهرجان أو فشله يعتمد على الميزانية الضخمة، بل يعتمد على تحقيق أهدافه في لقاء التجارب والخبرات المختلفة.

لقد ولدت لدى المؤسسات الثقافية العربية رغبات في اختطاف المهرجان إلى عواصم عربية أخرى بسبب شح الميزانية، وحدث أن وزارة الثقافة ((اختطفت المهرجان من النقابة تحت ستار التمويل كذلك، فإن الدول الأخرى القادرة على تمويل المهرجان أكثر من سورية، قد طالبت بنقل المهرجان إلى عواصمها لأنها أقدر ماليًا على استضافة الفرق بطريقة تضمن حضور كل فرقة عروض المهرجان كلها))[49].

جرى الحديث مطولًا في أروقة المهرجان والتوصيات وبعض المؤتمرات الثقافية حول تمويل المهرجان لاستمراره بعد توقفه في 1988، لكن تبين أن الأزمة كانت مفتعلة، لأن مهرجان المحبة[50] بدأ بميزانيات كبيرة تكلف الدولة مبالغ هائلة، كذلك لم يتوقف مهرجان دمشق السينمائي[51]، على الرغم من أن المؤسسة العامة للسينما لا تنتج أكثر من فيلم أو فيلمين في العام.

تاسعًا: توقفات متلاحقة

توقف المهرجان لأسباب عدة خلال مسيرته الطويلة، لعل أهمها تأثير الخلافات السياسية بين الدول على العلاقات الثقافية بعد أن استولت الأنظمة الشمولية على المؤسسات الثقافية والفنية، وبدأت تعوق كل تجربة ناجحة، وتسهل الطريق أمام التجارب التي تمجد القادة ومنجزاتهم. وأثّرت في دورات المهرجان تأثيرًا مباشرًا، الخلاف السياسي بين سورية والعراق (نظام البعث). ثم الخلاف السياسي بين مصر وسورية في إثر توقيع اتفاقية كامب ديفيد، والخلافات التي أخرجت المنظومة العربية من سياق التاريخ بعد انهيار الاتحاد السوفيتي في بداية التسعينيات ودخول القوات العراقية إلى الكويت وتداعياتها وانقسام العرب في ما بينهم والدخول إلى نفق طويل.

بعد انعقاد خمس دورات متتالية في شهر أيار/ مايو، يؤكد أسعد فضة بإيجاز قصة تأخر انعقاد المهرجان في 1974 التي رواها أيضًا وزير الثقافة آنذاك فوزي الكيالي في افتتاح الندوة الفكرية،

(49) ممدوح عدوان، "المسرح العربي متضامن"، الحياة المسرحية، ع: 2، (1977)، ص128.

(50) يقام مهرجان المحبة منذ عام 1988 في مدينة اللاذقية، يطلق عليه مهرجان الباسل، يتميز المهرجان بفعاليات تتضمن أنشطة رياضية وثقافية وفنية ومسرحية وأمسيات شعرية عربية ودولية وحفلات الغناء لكبار نجوم الغناء.

(51) أسس مهرجان دمشق السينمائي عام 1979.

إذ قال: ((كان يجب أن يقام المهرجان السادس عام 1974، قلنا إن هذا المهرجان يجب أن يكون مهرجانًا ملتزمًا وفي حدود القضايا التي طرحتها حرب تشرين/ أكتوبر، ويجب أن نخصصه لحرب تشرين ولحرب الجولان، فقد أرسلنا إلى البلدان العربية، نطلب منها الاشتراك في المهرجان على أن يكون الموضوع متصلًا بحرب تشرين.. وحان موعد المهرجان، ولم ترد نصوص (عروض)، تشجعنا على إقامة المهرجان، لذلك أجّلنا المهرجان، لعل الحدث لم يختمر في أذهان المسرحيين، وأجّلنا موعد المهرجان أيضًا بحيث يكون في 6/ تشرين كمناسبة وطنية، بعد أن كان في أيار/ مايو. مرة أخرى، نواجه مثل هذه المشكلة في بداية العام 1975، ولم نفرض شروطًا، لأننا نريد الحفاظ على المهرجان ذاته... لذا تركنا للفرق المشاركة في حرية اختيار نصوصهم كما يريدون))[52]. بعدها تحول انعقاد المهرجان كل سنتين. لكنه توقف مرة اخرى بعد الدورة الثامنة (1979) بعد اتفاقية كامب ديفيد، وحدثت القطيعة مع النظام الرسمي المصري، أصدر المشاركون في المهرجان بيانًا شديد اللهجة أدان الخطوة الخيانية التي قام بها الرئيس أنور السادات. بناءً عليه ألغت إدارة مهرجان الثامن ((الندوات الفكرية، الختامية المتخصصة، ذلك تضامنًا مع المثقفين والمسرحيين المصريين الذين لم يتمكنوا المساهمة في هذه الندوة، نتيجة للظروف العصيبة التي تمر بها مصر، والتي تحرم مثقفيها ومسرحيها التقدميين من المساهمة الفعالة في نشاط عربي قومي كهذا، ونتيجة لغياب بعض الأقطار العربية المبرزة مسرحيًا عن المهرجان))[53].

بعد استئناف المهرجان دوراته في 1984، طرأ تغير على مدة المهرجان، حيث قلص عدد أيامه تدريجيًا من شهر كامل إلى أسبوعين ثم أسبوع، وارتحل موعد انعقاده من أيار/ مايو إلى شهر تشرين الثاني/ نوفمبر، ثم توقف (16) سنة. لم يعلن رسميًا عن أسباب التوقف، لكن قيل كثير عن سبب التوقف في السر والعلن، وقد ((سُرّب الى الصحف أنه أوقف بسبب تكاليفه الباهظة، في حين استمر مهرجان دمشق السينمائي الدولي بتكاليف مماثلة))[54]، وأسس في المدة ذاتها مهرجان المحبة (مهرجان الباسل) بتكاليف باهظة جدًا تجاوزت في إحدى دوراته 40 مليون ليرة سورية. إذا كان سبب توقف المهرجان فنيًا بمعنى عدم وجود تجارب مسرحية في البلدان العربية تستحق من أجلها أن يعقد المهرجان، فمهرجان أيام قرطاج المسرحية[55] مستمر ولم يتوقف فنيًا ومسرحيًا، وأيضًا مهرجان القاهرة التجريبي لم يتوقف على الرغم من توجهه الفني، لذلك لم يتوقف المهرجان بسبب عدم وجود تجارب مسرحية جديدة.

(52) "وقائع ندوة أزمة المسرح العربي"، المتحف الوطني بدمشق، المعرفة، ع: 162، سنة، (1975)، ص 153.154.

(53) رياض عصمت. "دمشق تحتضن المسرح العربي وتستغني عن النجوم". الثورة ، ع: 4987، التاريخ (29/5/ 1979).

(54) جان ألكسان، "مهرجان دمشق، بعد توقف غير مبرر لمدة 16 عامًا" جريدة الشرق الأوسط، ع: 9422، (الثلاثاء، 14، أيلول/ سبتمبر، 2004).

(55) أسس مهرجان أيام قرطاج المسرحية في 1983 في قرطاج تونس، وما زال المهرجان مستمرًا بدوراته.

مع عودة المهرجان في 2004، كان يمكن أن يكون الوضع مختلفًا في مستوى الأهداف والعروض المشاركة، على الرغم من تبني شعار (المبدعون يتحاورون)، وكان يجب أن يكون هناك مبررات لعودته في ظل المتغيرات الجديدة التي طالت كافة مجالات الحياة، والتفكير في إعادة صياغة أسئلة المسرح، أسئلة تدور حول العودة في الوقت الراهن، والتحديات التي تواجهها في الألفية الجديدة بعد انتشار الفضائيات ووسائل الفرجة الحديثة، وإلا فما معنى هذه العودة؟

يمكن القول إن هذه الدورات الأربع الأخيرة كانت بمنزلة تسجيل نشاط مسرحي وأقل ما يمكن أن يقال إنها عروض رفع العتب التي أثبتت مشاركتها أو سعت إلى إثبات مشاركتها، إنها عروض عربية، وهذا امتيازها الأوحد. هل خلق المهرجان ظاهرة مسرحية تشد إليه المتفرج أم إنه أفسح المجال لتكريس عروض ضعيفة وهزيلة في المستوى الفني، ليس في سورية في الوطن العربي كله؟.

عاشرًا: ملاحظات تأسيسية

انطلاقًا من العنوان العريض (مهرجان دمشق للفنون الدرامية) لم يحدد المهرجان تخصصه في حقل فني واحد، بل ترك المجال مفتوحًا أمام المشاركين فيه؛ عروض مسرحية عربية، وأخرى أجنبية صديقة، عروض كلاسيكية، وأخرى تجريبية. عروض فنية موسيقية، غنائية، راقصة، معارض تشكيلية، معرض الإعلانات المسرحية في سورية، ومن ثم لم يكن مهرجانًا عربيًا بحتًا ولا مسرحيًا بحتًا، وهذه كانت مزيّته، فالتحديد اقتصر على دمشق بوصفها مدينة حاضنة للفعاليات، على الرغم محاولات اختطافه إلى عواصم عربية أخرى، وسرعان ما تحولت فضاءات دمشق إلى فعالية ثقافية سياسية تصب في صالح النزعة القومية للأيديولوجيا مع استقطاب مسرح المنظمات الشعبية في ما بعد، استمرت العروض الفنية إلى الدورة السادسة في 1975، وأصبح عندها مهرجانًا مسرحيًا بحتًا، بمعنى استبعدت العروض المعارض الفنية، بينما استمرت مشاركة العروض المسرحية غير العربية، الصديقة حتى آخر دورة منه.

من المهم الحديث عن كراس (بروشور) مهرجانات دمشق للفنون المسرحية وتحولاتها، بوصفه البطاقة الشخصية لكل دورة، أو محاولة توثيقية على الأقل. لا نعرف إن كان للمهرجان الأول كراس أم لا.

انطلاقًا من الغلاف الأول للكراس الثاني الذي يحتمل عددًا من قراءات مرحلية له، ففي الدورة الثانية بدأ العمل بالكراس الذي كان صفحة من الورق المقوى مطوية أربع طيات؛ الوجه الأول ملون

بالسماوي، تعلوه عبارة (مهرجان دمشق الثاني للفنون المسرحية نيسان/ أبريل 1970) بخط كبير باللغتين العربية والفرنسية، وتحته مباشرة تمثال أوغاريتي يوضح عمق التاريخ الحضاري لسورية، ما يشير إلى السياحة الثقافية، الصفحة الداخلية مخصصة لبرامج العروض المشاركة والندوات ولقاءات مع شخصيات فكرية وفنية عربية، وإقامة معارض فنية لفنانين عرب وأجانب (ألمانيين) من دون تحديد طبيعة الندوات اليومية والفكرية.

في الصفحة الأخيرة إعلان (سبونسر) بمنزلة شكر خاص لشركة الطيران العربية السورية. طرأ تطور ملحوظ على الكراس في الدورات التاليات حتى أصبح أكثر اهتمامًا وأناقة وأكبر حجًا، أضيفت إليه اللجان التنظيمية والإدارية والمالية ولمحة عن تاريخ كل فرقة مشاركة. واستمرت الكتابة بالفرنسية والعربية حتى الدورة الثامنة، تنوعت لوحات الأغلفة بحيث تصدر لوحة (الضاحك والمبكي) بأشكال ووضعيات متعددة في ما بعد أقرب إلى شعار المنظمات الشعبية. بعد الدورة (الثانية عشرة 2004) اتخذ الكراس شكلًا ملونًا ذا طابع استهلاكي إعلاني أكثر من الطابع الثقافي، إعلان (سبونسر) شركة (سيرياتيل) احتل مساحة كبيرة من الكراس والنشرة اليومية (المنصة) وأحاديث مدير المهرجان، كررت المعلومات باللغة الإنكليزية والعربية، وخُصصت أربع صفحات بالإنكليزية، وتاليًا غابت اللغة الفرنسية في الدورات الأخيرة تمامًا.

لم تستطع إدارة المهرجان أن تخلق جمهورًا، ولا أن تجذب قاعدة جماهيرية عريضة ترتاد العروض، بل جمهورًا يطالب بحقه في مشاهدة نوع العروض، مقارنة بحفلات فيروز في معرض دمشق الدولي ومهرجان بصرى الدولي، حين يأتي موعد حفلات الرحابنة وفيروز في كل صيف، تمتلئ دمشق بالناس من كل المدن البعيدة والقريبة يتزاحمون على شبابيك التذاكر لحضور حفلة غنائية، وأكثر الأحيان تُباع التذاكر أغلى من سعرها الحقيقي، وتصير فيروز وفرقتها حدثًا أكبر في حياة المواطنين في دمشق، (أيام مهرجان بصرى، دعونا السيدة فيروز، تفاجأنا بـ 150 ألف متفرج، بينما يتسع المسرح لـ 32 ألفًا)[56]. فلِمَ عجز مهرجان المسرح عن شد الجمهور إليه، أو بالأحرى، لماذا لا يقبل الجمهور على المسرح؟ الجمهور يصنعه عمل الفنان، وعندما يسعى إلى جمهور عريض من الضروري أن يستخدم مفرداته لجذبه والدخول معه في اللعبة الترفيهية المجردة لمنافسته.

بالعودة إلى وثائق المهرجان، نستنتج أن من يحضرون لمشاهدة العروض لم يتجاوز عددهم مئتي شخص من دمشق، مع العدد الكبير للعروض المصرية ونجومها ((كان لا يمكن أن تجد مقعدًا خاليًا بل في معظم الأحيان، وقفت الجماهير بالمئات خارج المسرح تريد الدخول دون جدوى مما جعلني أؤمن

(56) أسعد فضة، "شهادته عن أحداث تأسيس انطلاق توقف وإعادة انطلاق مهرجان دمشق للفنون المسرحية"، لمى عبد المجيد وعلي أبو دياب، المنصة، 7، التاريخ (2006/11/7)، ص18.

إيمانًا تامًا بأن المهرجان كان حشدًا فنيًا مصريًا، أعلن خلاله عن مولد المسرح السوري الجديد))[57].
هل هو مهرجان للاحتفاء بالفن المسرحي المصري ونجومه؟ انحازت إدارة المهرجان في معظم الدورات إلى الفرق المصرية على حساب الفرق العربية الاخرى، ففي كل دورة تشارك الفرق المصرية بعدد كبير من العروض والضيوف، حتى إن معظم الضيوف انتقدوا إدارة المهرجان، كما فعل العراقي يوسف العاني، يقول: ((أعلمتنا مديرية المسارح بأن شروط المهرجان هذا العام غير قادرة على استضافة أكثر من فرقة واحدة، وهي لا تقبل بغير مسرحية واحدة لكل بلد. وبهذا الشرط شارك العراق بمسرحية (البيك والسائق)، تبين لنا أن مصر شاركت بفرقة مسرح الجيب، لا بمسرحية واحدة، وإنما بمسرحيتين، (ثلاث بنات)، و(الغول)، وشاركت أيضًا بمسرحية (وشم السبع)، قدمها لفيف من المسرح القومي، ثلاث مسرحيات عبر فرقتين، هذا في قطاع الدراما، أما في مجال الرقص الشعبي، فقد قدمت فرقة رضا عروضًا راقصة))[58].

حادي عشر: البنية التحتية/ التنمية المسرحية

منذ انطلاقة مهرجان دمشق للفنون المسرحية، بل الأصح منذ أن أسس المسرح القومي في سورية، وحتى هذه اللحظة، لم يكن هناك تخطيط لسياسة ثقافية أكثر فاعلية، كان من المفترض وضع سياسة ثقافية مستقبلية تجمع بين الواقع وتعبر عنه بالمتغيرات المحلية والعالمية، من دون فقدان الخصوصية الثقافية. في ختام كل ندوة، يتوصل المنتدون إلى مجموعة توصيات، الاهتمام بالبنية التحتية للمسرح وتوسيع دائرة الانتشار، مثل ((بناء مسارح حديثة عالية الكفاءة في مدن الوطن العربي، والاستفادة من الخبرات المعمارية والفنية في سبيل إنشاء صيغة معمارية لمسرح عربي حديث))[59]. لكن لا توجد سوى صالتين (القباني، الحمراء)[60] للعروض المسرحية في دمشق بتقنياتهما البسيطة منذ الستينيات، بينما كانت الوعود ببناء صالة كبيرة للمسرح القومي، و((قد

(57) علي مصطفى أمين، "حشد فني مصري أُعلن خلاله مولد المسرح السوري الجديد"، ملحق الأنوار الأسبوعي، (1969/6/15).

(58) يوسف العاني، "مهرجان الخامس للفنون المسرحية"، المحرر، ع: 1709، التاريخ (19/ 5/ 1973).

(59) "توصيات الندوة الرابعة"، المتحف الوطني بدمشق، المعرفة، ع: 162، سنة (1975)، ص281.

(60) مسرح القباني، لم يصمم مسرح القباني ليكون مسرحًا، كان محض قبو في بناية عادية، حاول أحد المواطنين أن يجعله مسرحًا خاصًا، فاستملكته وزارة الثقافة لتجعله مسرحًا للعرائس، لكن لعدم وجود صالة لفرقة المسرح القومي، تحول إلى مسرح صغير مؤقت، جُهز تقنيًا ليكون صالحًا للعروض، يتسع لـ 225 مقعدًا، واستمر إلى الآن. بينما كانت صالة الحمراء هي الكبرى في دمشق، كانت صالة سينما، امتلكتها وزارة الثقافة، أو اشترتها في 1966، حولتها إلى خشبة مسرح الحمراء للعروض تتسع لـ 550 مقعدًا، ومنذ افتتاحه وحتى 2000، قدم على خشبته أكثر من 1000 عرض مسرحي منها عروض مهرجانات دمشق المسرحية، ومسرحيات فرقة المسرح القومي، إضافة إلى الحفلات الفنية والفلكلورية وأحيانًا التظاهرات السياسية بمناسبات قومية.

أوشكت المخططات الموضوعة لمسرح دمشق الكبير، ومقاعده نحو ألف وخمسمائة، على الانتهاء، ربما باشرت أمانة العاصمة التي عهد إليها ببناء هذا المسرح في طرح أعماله في المناقصة في غضون هذه السنة))[61]، وفي 1974 وضع حجر أساس له، وانتهى العمل فيه في 2003، وتحول إلى دار الأوبرا (دار الأسد) للثقافة والفنون.

اضطرت إدارة المهرجان إلى استعارة صالات غير مجهزة تقنيًا وفنيًا من المؤسسات والمنظمات الشعبية، ولم تجهز فنيًا إلا بأجهزة إضاءة بسيطة في قصر العظم/ متحف التقاليد الشعبية لبعض العروض، والقاعة الشامية التي عقدت فيها الندوات غير الرسمية. في منتصف السبعينيات عرضت الفرق على صالة المسرح العمالي، وأحيانًا صالة الثامن من آذار العسكرية وفق مزاج الإدارة السياسية، علمًا أنها كانت مجهزة فنيًا أكثر جميع الصالات في دمشق آنذاك، ثم صالة سينما فندق الشام في الثمانينيات، وأخيرًا دار الاوبرا (دار الأسد للثقافة والفنون) وصالة متعددة الاستعمالات الصغيرة فيه، وبعض الأماكن التاريخية القديمة بما يتناسب مع مضمون العرض بموافقة الفرقة. جميع هذه الصالات غير مجهزة تقنيًا وفنيًا.

من خلال هذا الاستعراض السريع للصالات، يمكن ملاحظة أن البنية التحتية للمؤسسة المسرحية التي تكون بحاجة ماسة إلى بناء صالات عدة في دمشق وبقية المحافظات، بقيت من دون العمل على تجهيزها. وإذا علمنا أن كبرى الصالات هي صالة الحمراء التي تتسع لـ550 متفرجًا، فأعضاء الفرق المشاركة في المهرجان والضيوف والصحافيين يتجاوز هذا العدد بكثير، فعن أي جمهور يمكن الحديث؟ ماذا كانت تفعل مديرية المسارح خلال أكثر من نصف قرن؟ هذا فضلًا عن عدم توفير الأماكن، (الفنادق، صالة الندوات اليومية والفكرية)، عدم وجود صالة كبيرة لإعداد النشرة اليومية.

ثاني عشر: الخاتمة

قد لا نجد اهتمامًا واضحًا بفنيات العرض المسرحي ومفرداته في الدورات الأولى من المهرجان، وهذا يعود إلى الطابع السياسي المهيمن على الفن المسرحي في المهرجان وخارجه، معظم المشاركين في الندوات الفكرية لم يمارسوا العمل في المسرح، ولذلك كانت سمة السياسة طاغية على المقالات والمناقشات والندوات الفكرية، بمعنى أن الإنتاج المسرحي كان خاضعًا للذهنية السياسية، ويمكن للمتابع أن يلاحظ مدى التراجع الذي جرى في الحياة المسرحية خلال نهاية السبعينيات، بعد أن كان المسرح متدثرًا بعباءة السياسي من حيث الموضوعات والندوات المرافقة للمهرجان. فانحرف

(61) نجاة قصاب حسن، "بعض قضايا المسرح السوري"، المعرفة، ع: 34، كانون الأول/ ديسمبر، (سورية، وزارة الثقافة، 1964)، ص32.

المهرجان عن هدفه، وتحول مساره إلى شيء آخر غير المسرح بعد عودته في 2004، إلى ترسيخ السلطة السياسية خلف واجهة منظمات شعبية تقدم الولاء.

المصادروالمراجع

1.أبو هيف. عبد الله، المسرح العربي المعاصر، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2002).

2. ألكسان. جان، المسرح القومي والمسارح الرديفة، (سورية: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2012).

3.حسو. عبد الناصر، الحركة المسرحية في التسعينيات، (سورية: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2008).

4.حسو. عبد الناصر، خزانة ذاكرة، مهرجان دمشق للفنون المسرحية، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، 2020).

4.حمو. محمد حورية، حركة النقد المسرحي في سورية، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1998).

5.صليحة. نهاد، المسرح بين الفن والفكر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986).

شهادة حول المعهد العالي للفنون المسرحية

جمال سليمان[1]

أولًا: مدخل

التمثيل لا يمكن تعلمه، ولا أحد يستطيع تعليم أحد فن التمثيل، لكن الأستاذ الناجح والمنهج الفعال هما اللذان يساعدان شخصًا ما على اكتشاف الممثل في داخله، وهي رحلة لا في اكتساب المعارف فقط، بل في معرفة الذات واستخدامها جسديًا ونفسيًا وحسيًا وعاطفيًا في صناعة السحر أمام المشاهد.

إن الممثل يحتاج إلى حالته الذهنية الواعية في المراحل الأولى من البروفات، حيث يستخدم معارفه وخبراته وملاحظات المؤلف وتعليمات المخرج في بناء معرفة دقيقة بالوضعية الاجتماعية والنفسية للشخصية، وكذلك حالتها الجسمانية ومعتقداتها ورؤيتها للحياة، ولكن بعد ذلك عليه أن يغادر هذه الحالة الواعية تدريجيًا كي يعمل في مساحة خاصة بين الوعي واللاوعي، فينسى الجمهور، وينسى أن مظهر الشخصية وسلوكها ليسا له، وإنما لإنسان آخر يعيشه على خشبة المسرح أو أمام الكاميرا.

إنها مسألة معقدة، وتتطلب من كل ممثل أن يجد طريقه إليها ضمن المنهج العام الذي يحدد الخطوط العريضة، ويترك لكل ممثل أن يكتشف بنفسه خيوطها الدقيقة بما يتناسب مع طبيعته الخاصة. لذلك لا يوجد كما في المهارات الأخرى من مثل قيادة الطائرات أو البرمجة المعلوماتية قواعد محددة وصارمة لا بد من اتباعها كي تصل إلى النتيجة النهائية.

إن مساعدة الممثل الناشئ على معرفة ذاته ومفاتيحها الإبداعية مسألة أساس تتطلب الموازنة بين مساحة المنهج المعتمد والمساحة الحرة التي يلعب فيها الممثل، ويجرب إلى أن يكتشف طريقته الخاصة في أن يكون حقيقيًا وصادقًا، فيوهم الجمهور أنه الشخصية التي يلعب دورها، ما يجعلهم هم أيضًا يغادرون وعيهم في أنهم في المسرح، ويشاهدون مسرحية أو فيلما، ويتركون ذواتهم ترحل إلى

(1) فنان سوري.

عوالم الحكاية وشخصياتها.

هذه هي غاية أي معهد أو أكاديمية لتكوين الممثل. وهذه الغاية تتحقق بصورة تدريجية عبر مراحل مختلفة، تبدأ بتدريب الممثل على القيام بأفعال مسرحية معينه، تهدف لتحقيق غاية محددة، وذلك بأكبر قدر من التبني والاستغراق في ما يقوم به على أنه حقيقي ويجري الآن، وهذا يتطلب تطوير مهارة التركيز، والانفصال عن العالم الخارجي، وتجاهل الجمهور، ما يعني تجاوز الوعي إلى عالم هو في الأصل من صنع الخيال، ولكن الممثل يتعامل معه على أنه العالم الحقيقي.

كان قد انقضى الفصل الأول من العام الدراسي 1976-1977 عندما صدر مرسوم إنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية متأخرًا أربع سنوات عن تاريخ إنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت عام 1973 وعقودًا عدة منذ إنشاء المعهد في مصر عام 1930 الذي استمر عامًا واحدًا، ليعاد افتتاحه عام 1944، ثم في عام 1948 أصدرت وزارة المعارف العمومية قرارًا وزاريًا قرر أن المدة الدراسية في المعهد أربع سنوات بدلًا من ثلاث.

جاء المرسوم متأخرًا، ولكنه أحدث وقعًا سعيدًا في الأوساط الثقافية، وعُدّ بمنزلة نقلة نوعية، الأمل منها تخريج دفعات من الممثلين الأكاديميين. المرسوم لم يضع ولاية المعهد بوصفه مؤسسة أكاديمية جامعية تحت ولاية وزارة التعليم العالي، وإنما تحت ولاية وزارة الثقافة. في العام نفسه صدر مرسوم المعهد العالي للفندقة الذي وضع تحت ولاية وزارة السياحة والمعهد العالي للعلوم السياسية الذي وضعه تحت ولاية القيادة القطرية لحزب البعث.

مرسوم إنشاء المعهد كان ثمرة جهد وزيرة الثقافة الدكتورة نجاح العطار ومعاون الوزيرة الراحل أديب اللجمي الذي كان شخصية علمية وإدارية فذة، تولى عمادة المعهد، وكذلك تدريس مادتي علم النفس والاجتماع. وكذلك كان ثمرة مطالبة ودعم من شخصيات فنية وأدبية رفيعة من مثل أسعد فضة الذي كان آنذاك على رأس المديرية العامة للمسارح والموسيقا، وكذلك المخرج الكبير فواز الساجر، والكاتب المسرحي سعد الله ونوس.

لأن نجاح العطار التي لم تأت إلى الموقع الوزاري من مرجعية سياسية أو حزبية بل ثقافية صرفة ولأنها -كما تبين لاحقًا - مقربة من حافظ الأسد الذي كان يعيش مدة رئاسته الذهبية بعد حرب تشرين، ويرغب في تعزيز استقرار سلطته عبر علاقة إيجابية مع الوسط الثقافي، الأمر الذي كان للعطار دور كبير فيه. استطاعت بسبب شخصيتها وفهمها طبيعة المجتمع الثقافي السوري، ودعم حافظ الأسد إياها أن تنقل وزارة الثقافة من هامش الحياة السورية العامة إلى دائرة الضوء، وتحدث

نهضة كبيرة في الوزارة سواء على صعيد حركة الطباعة والنشر أم على صعيد النشاط الفني حيث تجلّى ذلك في مهرجان دمشق المسرحي الذي استقطب كبار المسرحيين من فنانين وكتاب ونقاد ومفكرين، وكانت تحضر شخصيًا الندوات الصباحية كلها التي تناقش عروض الليلة السابقة، وعلى يمينها الروائي الكبير حنا مينا الذي أصبح مستشارًا لها، وكان لذلك معنى رمزي لافت. كنت يومئذ شابًا صغيرًا، حضرت جانبًا من هذه الندوات، وما زال صدى ما دار فيها من مناقشات فلسفية وسياسية وأدبية وفنية يتردد في وجداني. كانت حوارات طليعية جريئة في السياسة والفكر والأدب، شهدت حضورًا لافتًا من الأدباء الطليعيين الشباب ذوي النزعة اليسارية من سورية ومصر والعراق ولبنان والمغرب العربي والكويت وغيرها من الدول العربية.

كذلك رعت الوزيرة مهرجان الهواة المسرحي السوري الذي كان وقتئذ علامة فنية وثقافية لافتة، ومنصة برزت من خلالها مواهب سورية كتب لبعض أصحابها أن يصبحوا في ما بعد أعلامًا في المشهد الفني والثقافي السوري من مثل الكاتب والمخرج المسرحي فرحان بلبل الذي أنشأ فرقة المسرح العمالي في حمص عام 1973، وقادها، لتقدم أعمالًا مهمة من تأليفه وإخراجه نافست المسرح القومي السوري من مثل عرضه الشهير "الممثلون يتراشقون الحجارة". وكما كان لاتحاد نقابات العمال دور في تبني النشاط المسرحي، كذلك كان للمراكز الثقافية المنتشرة في المدن كافة، وكذلك لاتحاد شبيبة الثورة، حيث برزت فرق مسرحية عدة في حماة وحلب والرقة والقنيطرة، وكنت أحد أعضاء هذه الفرق. قدمت هذه الفرق مسرحيات من تأليف كتاب عالميين وعرب تتمحور في معظمها حول الاستبداد والاستغلال والإقطاع والحرية والعدالة والصراع الطبقي وسطوة الثروة، وكانت في مجملها معادية للغرب الرأسمالي، وتتبنى خطابًا يساريًا واضحًا، وفي كثير من الأحيان شديد المباشرة.

في العموم كان حضور الأيديولوجيا طاغيًا في الإنتاج الفني (سينما ومسرح وتلفزيون)، وكان الفكر اليساري هو المهيمن المطلق على المشهد الثقافي السوري، ولم يضع معايير النجاح والفشل فقط، بل كان المرجعية الجمالية والفكرية والنقدية.

في ضوء هذا المشهد العام صدر مرسوم إنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية بفرع واحد هو فن التمثيل، وسمح القانون بإنشاء أقسام أخرى بناء على اقتراح العميد وموافقة الوزير. وحدد المدة الدراسية بأربع سنوات دراسية. إضافة إلى مادة التمثيل ضم المنهاج مواد عملية ونظرية أخرى، وهي الحركة المسرحية والرقص والإلقاء واللغة العربية وتاريخ المسرح وتاريخ الفن والتذوق الموسيقي وعلم النفس والاجتماع واللغة الإنكليزية.

بانتظار إنشاء المبنى الجديد في ساحة الأمويين جزءًا من مجمع يضم إضافة إلى المعهد العالي

للفنون المسرحية والمعهد العالي للموسيقا دار الأوبرا، افتتح المعهد في مبنى جميل ولكنه صغير في مدينة دمر على وعد أن الدفعة الأولى من المنتسبين ستقدم عرض التخرج في المبنى الجديد. إلا أنه خُرِّجت عشر دفعات في المبنى القديم بسبب الفساد والفشل الإداري والمهني الذي رافق بناء المجمع الفني المأمول.

صحيح أن مكونات المنهج التي تتفرع من العناوين العريضة لكل مادة من المواد كانت في السنوات الأولى غير واضحة، ولا يوجد لها توصيف منهجي دقيق، بل خضعت لكثير من التجريب والارتجال والاجتهاد تبعًا لمقدرات الأساتذة العلمية والتعليمية، إلا أن النظرة الأولية للمنهاج تعبر عن رغبة واضعيه في تكوين ممثل متكامل، لا من الناحية التقنية فقط، وإنما من الناحية المعرفية والثقافية أيضًا. ولتحقيق ذلك استُعين بشخصيات علمية وأكاديمية مرموقة، فإضافة إلى أديب اللجمي كانت نبيلة الرزاز تدرس مادة اللغة العربية، والأب إلياس زحلاوي في مادة تاريخ المسرح، وصلحي الوادي يدرس مادة تاريخ الموسيقى والتذوق الموسيقي، ورضا حسحس وغازي الخالدي تاريخ الفن التشكيلي. كانوا أشخاصًا رائعين مخلصين في عطائهم، بعضهم اجتهد كي يربط مادته النظرية بمفهوم المسرح والدراما، فالدكتورة الرزاز استخدمت مقامات الحريري وبديع الزمان في تدريس مادتها، وما زلت أذكر استخدام صلحي الوادي موسيقى بيتهوفن "كوريولانوس" لتدريسنا كيف يستخدم الموسيقي مختلف الآلات والنوتات الموسيقية لتصوير الصراع الداخلي الدائر في شخصية القائد كوريولانوس أو الحوار بينه وبين أمه وهي تستعطفه. ولكن كان ذلك كله في إطار الاجتهاد الشخصي للمدرسين، وبقيت المواد النظرية ضعيفة الصلة بالمواد العملية، وغير متفاعلة ولا متكاملة معها كما يجب. كذلك كان ثمة نقص في بعض الاختصاصات، فعلى سبيل المثال بقي المعهد حتى آخر عهد لي به يفتقر إلى مدرس اختصاصي في مادة الإلقاء التي يخلط الناس معظمهم بينها وبين مادة الصوت، وهما على الرغم من اتصالهما مادتان مختلفتان.

أما مادة الاختصاص (التمثيل) فقد كان يدرسها في دفعتنا المخرج المسرحي والممثل أسعد فضة والمخرج المسرحي الراحل فواز الساجر. كان الفنانان الكبيران صاحبي منهجين مختلفين، ففي حين كان أسعد فضة – ربما بسبب تجربته الطويلة مخرجًا مسرحيًا يعمل مع ممثلين محترفين، وبسبب كونه ممثلًا محترفًا – يدفع الطالب نحو تجسيد اللحظة الدرامية من دون كثير من المقدمات النظرية؛ كان فواز الساجر يمهد للتجسيد بكثير من الأسئلة والمقدمات النظرية مستعينًا بثقافته الموسوعية العميقة، دافعًا الطالب إلى التفكير بمختلف الدوافع النفسية والذهنية والمعيشية والاجتماعية، وأحيانًا السياسية التي تكمن وراء مختلف التعبيرات الصوتية والفيزيولوجية التي يقوم بها الممثل. كانت طريقة أسعد فضة عملية جدًا تدفع نحو اختيار أقصر الطرق للوصول إلى التعبيرات المطلوبة،

أما طريقة الساجر فكانت تفترض كثيرًا من التأمل والتفكير قبل الوصول إلى اختيار الشكل النهائي للتعبير. طريقة أسعد فضة كانت أقرب ما تكون إلى مدرسة التجسيد بينما كانت طريقة فواز الساجر لا تؤمن إلا بأعمق قدر من التعايش بين الممثل بوصفه كيانًا كليًا من الناحية الفكرية والنفسية والفيزيولوجية والشخصية الدرامية. لا شك في أن دراسة الساجر في معهد الجيتس في موسكو – وهو بالمناسبة كان في ذاك الزمن من أعظم معاهد الإخراج والتمثيل في العالم إن لم يكن أعظمها- قد كونت منهجه المرتكز على التراث العظيم للمخرج والممثل المسرحي كونستانتين ستانسلافسكي 1863-1938 صاحب أول منهج نظري وعملي لعمل الممثل، طوره عبر عقود من العمل والتجريب مستفيدًا من التطور الهائل الذي حدث في علم النفس مع النصف الثاني من القرن التاسع عشر. قبل ستانسلافسكي كان التمثيل قائمًا على التجسيد الحركي النمطي الخارجي، وليس على التعايش الوجداني والنفسي مع الشخصية الدرامية. لقد كان التعبير عن الحزن والفرح والألم والدهشة والغيرة وغيرها من المشاعر والعواطف جملًا حركية متعارفًا عليها، بمعنى آخر "كليشيهات" تتفاوت براعة الممثلين في إتقانها كما تتفاوت براعة الراقصين في إتقان الجمل الحركية ذاتها، إلا أن بعض الممثلين امتلكوا قدرات خارقة في التعبير عن عواطف الشخصية ومشاعرها تعبيرًا صادقًا وحيًا، تاركين تأثيرًا هائلًا عند المشاهدين، فينقلونهم من مجرد المشاهدة إلى المشاركة والتفاعل، يخافون ويحزنون ويفرحون ويعيشون العواطف والمشاعر المختلفة مع الشخصيات المسرحية.

ستانيسلافسكي رأى أن هذا النوع من التجسيد القائم على المعايشة النفسية العميقة مع الشخصية الدرامية هو الفن الحقيقي الذي يترك أعظم الأثر في قلوب المشاهدين ووجدانهم، وقرر أن يبحث في الوسيلة التي تمكن الممثل تجسيدَ العوالم الداخلية للشخصية، وترفع مستوى أدائه. لتحقيق ذلك أخرج ستانسلافسكي من خلال تجربته الذاتية ممثلًا ومن خلال تجربته مخرجًا مسرحيًا لمسرح الفن في موسكو أعمالًا عظيمة لشكسبير وموليير وإبسن وتشيخوف وغيرهم من الكتاب العظام الذين كتبوا شخصيات غنية ذات خصوصية نفسية وتجربة عاطفية غنية ومركبة، يجسدها ممثلون على درجة عالية من الموهبة والشغف الفني، ولكنهم متفاوتو التجربة، ومتباينون من ناحية خصوصياته النفسية وميولهم التعبيرية، من خلال هذه التجربة التي امتدت عقودًا من الزمن وصل ستانيسلافسكي إلى نتائج متباينة تبعًا لتطور التجربة وتنوع المصادر المعرفية المتاحة. لقد ضمن خلاصة تجربته العملية والمعرفية هذه في مجموعة من الكتب المتتابعة التي أنجزها بناء على تطور التجربة العملية والبحث عن كل الأدوات النفسية والفيزيولوجية والمعرفية التي تفتح الطريق أمام الممثل لتحقيق أعمق معايشة مع الشخصية التي يجسدها، وذلك باستخدام مخزون اللاوعي والذاكرة الانفعالية حيث مصدر العواطف والمشاعر، وأطلق على مجموع ما توصل إليه "المنهج" الذي أصبح القاعدة الأساس في تكوين الممثل في أميركا وأوروبا سواء في المسارح أم استوديوهات

إعداد الممثل وفي الأكاديميات الفنية، وباستخدام هذا المنهج تكونت موهبة أعظم ممثلي القرن في أميركا وأوروبا.

جاء هذا المنهاج إلى البلاد العربية من خلال ترجمة محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي ومراجعة دريني خشبه لكتابه "إعداد الممثل" عام 1960، وبات من تاريخه وحتى بداية التسعينيات المرجع النظري الأول في مشرق العالم العربي -إن لم يكن الوحيد- في منهج تكوين الممثل. لقد تُرجم الكتاب عن الطبعة الإنكليزية –وهذه الأخيرة تُرجمت من الروسية– وكانت هذه الترجمة تعاني التصرفَ والأخطاء في ترجمة بعض المفهومات والمصطلحات، علاوة على أنها تجاهلت أكثر من ثلث الكتاب في نسخته الأصلية، ومن ثم كان مرجعًا غير مكتمل أو موثوق، ما أدى إلى تكريس كثير من المفهومات المغلوطة عن منهج تكوين الممثل.

أضف إلى ذلك أن هذا الكتاب الذي أنجزه ستانيسلافسكي في مرحلة مبكرة من تجربته لا يمثل الخلاصات التي وصل إليها في المراحل المتقدمة، وبخاصة من ناحية الصلة العضوية بين السيكولوجي والفيزيولوجي في عملية تكوين الممثل وعمله الاحترافي في ما بعد. تلك الصلة التي طورها لاحقًا من خلال ما سماه منهج "الأفعال الفيزيولوجية" مستفيدًا في ذلك من التطور الذي حصل في مجال علم النفس المادي مع بدايات القرن العشرين. وكان لاكتشافات بافلوف في فعل الانعكاس الشرطي دور كبير في ذلك، حيث بدأ ستانسلافسكي في عكس آلية تناول الشخصية الدرامية، فبدلًا من أن يبدأ الممثل من التحضير النفسي والمعرفي للشخصية -وهو عمل ذهني صرف وواع- ومن ثم الانتقال نحو التجسيد المادي، أصبح التناول يبدأ من المادي الفيزيولوجي لتحريض عالمه النفسي ومكنونات عقله الباطن كي تمنحه لحظات التعايش الحقيقية والمشاعر الصادقة والطازجة.

لا أظن أن هذه الصلة العضوية بين النفسي والفيزيولوجي كانت غائبة عن ذهن الأستاذين فضه والساجر، إلا أنها لم تكن مجَسدة بصورة منهجية تمكن الممثل الناشئ امتلاك الأدوات العملية والتكنيك اللذين يساعدانه على استنهاض مخزونه في اللاوعي والذاكرة الانفعالية، وإدماجه في التجسيد النهائي للشخصية أمام الجمهور. إن وجود الفكرة والغاية مع عدم وجود التقنية المنهجية أدى إلى وجود فجوة بين الإدراك النفسي والمعرفي من جهة، وتقنيات تجسيد هذا الإدراك تجسيدًا حيًا من خلال سيرورة حياتية تخلق الإيهام بأن ما يجري على خشبة المسرح حقيقي، مفعم بالمشاعر الصادقة، ويجري الآن.

هذه الفجوة صاحبت المنهج عبر سنوات طويلة، مع أن بعض الأساتذة الذين انضموا إلى طاقم التدريس في المعهد حاولوا ردمها بطرائق تأثرت كثيرًا بمرجعياتهم الأكاديمية، فالمخرج أيليا قجميني

الذي درس الإخراج المسرحي في إيطاليا ودرّس مادة التمثيل في المعهد مدة وجيزة كانت طريقته ترتكز على التدريبات الفيزيولوجية البحتة بعيدًا عن الجانب المعرفي. أما المخرجة نائلة الأطرش التي انضمت إلى طاقم التدريس في وقت لاحق فقد قدمت تناولًا ربما كان الأكثر منهجية في مساعدة الممثل كي يكتشف تلك الصلة العضوية بين العالم النفسي للشخصية والتحضير المعرفي لها من جهة، والتكنيك الفيزيولوجي لتجسيد اللحظة الدرامية من جهة ثانية. كانت تجربة نائلة الأطرش التعليمية هي الأطول والأكثر تفرغًا بين أساتذة المعهد كلهم، وهذا ما أتاح لها تطوير تجربتها، ومراكمة خبرتها.

كان للخبراء الأجانب الذين استعان بهم المعهد مددًا محدودة دور كبير أيضًا في مساعدة الطالب على تطوير تقنياته الفيزيائية، واكتشاف دورها في التأثير في العالم الداخلي، وتحريض المشاعر والعواطف المناسبة. كان هؤلاء الخبراء معظمهم من أنصار المدرسة الفيزيولوجية، متأثرون بمنهج أحد تلامذة ستانسلافسكي، ومخالفوه في الوقت نفسه، وهو الممثل والمخرج الروسي فيسفولد مايرخولد (1874-1940) الذي وضع أفكاره في نظريته الفنية التي أسماها "البيوميكانيكا". رأى مايرخولد أن الطريق إلى الأحاسيس الداخلية التي يحتاج إليها الممثل يبدأ بالحركة الفيزيولوجية المنتظمة في إيقاع محدد ومقصود. هذا التركيز على الحركة والبعد الفيزيولوجي الذي أتى به الخبراء الزائرون كان إضافة مهمة عوضت بعض النقص الذي كان المنهج يعانيه. كان بالنسبة إلي شخصيًا مفتاحًا للإجابة عن كثير من الأسئلة، وطريقة لتجاوز كثير من العوائق التي كنت أعانيها بصفتي ممثلًا في طور التكوين.

ثانيًا: اللغة

للغة العربية مكانة مهمة في منهاج المعهد، وهذا لم يقتصر على ساعات تدريس المادة فقط، بل كان محوريًا أيضًا في دروس التمثيل نفسها. من الطبيعي أن يكون الأمر كذلك عندما يقف الطلبة على خشبة المسرح لتجسيد مسرحيات عالمية أو موضوعات تاريخية، ولكن لم يكن طبيعيًا من الناحية المنهجية أن يطالب الطلبة في السنة الأولى بتقديم تمريناتهم باللغة العربية الفصحى.

على الرغم من أن التدريبات في السنة الدراسية الأولى كانت تعتمد على أداءِ تمارين أداءٍ في شكل مشاهد بسيطة من تأليف الطلبة أنفسهم، ومستقاة من تجاربهم الحياتية اليومية، إلا أنه يجب أداؤها باللغة العربية الفصحى حصرًا. أذكر أن أول ملاحظات الراحل فواز الساجر بعد كل تمرين من هذه التمارين كانت تنصبّ على سلامة اللغة لا من حيث النطق فقط، بل الإعراب والصرف أيضًا، ثم تأتي الملاحظات الأخرى المتعلقة بصدق الأداء وواقعيته، وكذلك الأبعاد الاجتماعية والإنسانية

للحدث الدرامي. هذا الإلزام خلق مشكلة منهجية كبيرة أعاقت الوصول إلى الأهداف المرجوة من تلك التمارين، وهي الصدق والعفوية والتركيز والتواصل مع الشريك. لأن انشغال الطالب بسلامة اللغة نطقًا ونحوًا يستوجب حالة ذهنية مهيمنة تحول بينه وبين العفوية والصدق والاستغراق المطلوبين، وتأخذ قسطًا كبيرًا من تركيز الطالب، وتجعله يشعر أنه يمثل الموقف بدلًا من أن يتعايش معه. صحيح أن الممثل في ما بعد سيجسد شخصيات تتحدث الفصحى أو لهجة غير لهجتها الأصلية أو ربما لغة أخرى غير لغته، ولكن ذلك مسألة أخرى تأتي بعد مراحل التكوين، كما أنها تمر بمرحلة تدريب طويلة من التكرار إلى أن تصبح شيئًا يخصه، ويمتلك زمامه، وهو ما نسميه في عملنا "الطبيعة الثانية" التي اكتسبها ومزجها في ذاته وفي عقله وفي جهازه النطقي. من ناحية ثانية فإن استخدام الفصحى كي تجري على لسان أشخاص عاديين كبائع جوال أو صانع أحذية أو ميكانيكي سيارات كان أمرا ينطوي على كثير من الافتعال وعدم الواقعية، وهو ما يتعارض مع الغاية المرجوة من التمارين.

عمومًا كان ثمة نظرة دونية في الأوساط الثقافية والمسرحية بصورة خاصة إلى اللهجات العامية، وربطت بالمسرح المبتذل. ما زالت كلمات الراحل سعد الله ونوس الغاضبة تتردد في رأسي عندما علم أن المخرج البولوني الذي استقدمه المعهد لتخريج دفعة 1991 سيقدم مسرحية جون سينغ "فتى الغرب المدلل" مستخدمًا لهجتين محليتين من جبل العرب والأخرى من قرى الساحل السوري. لقد عدّ ذلك ابتذالًا وانحطاطًا لا يجوز أبدًا أن تهبط إليه مؤسسة أكاديمية مرموقة من مثل المعهد العالي للفنون المسرحية.

من وجهة نظري كان أمرًا مستغربًا من قامات ثقافية كبيرة تؤمن بالعلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون، وتعرف أن عامية طلال حيدر وصلاح جاهين والأبنودي وأحمد فؤاد نجم وسعيد عقل كانت أكثر رقيًا وتعبيرًا وشاعرية وقدرة على حمل المفهومات، والتعبير عن الذات وقضايا العصر من كثير مما كان يكتب بالفصحى. وتعرف أيضًا أن تنيسي وليامز وآرثر ميللر وجون اوسبورن وكل كتاب المسرح العالمي المعاصر منذ أن كتب بريخت مسرحيته "طبول في الليل" لا يكتبون بالفصحى أو اللغة الرسمية لنشرات الأخبار بل يختارون لشخصياتهم لهجات وتعبيرات لغوية تتناسب مع موضعهم الجغرافي ومستوى تعليمهم وطبيعة تاريخهم الشخصي.

إلا أن الجمهور المسرحي السوري كان على موعد في أواخر السبعينيات مع مشاهدة ثلاثة عروض مسرحية على درجة عالية من الإبداع؛ عرضان من تونس لفرقة المسرح الجديد هما "التحقيق" و"غسالة النوادر" وعرض للمسرحي اللبناني روجيه عساف "حكايات 1936"، وكلها كانت باللهجة المحلية لكل من تونس ولبنان، وبينت هذه العروض أن العامية ليست بالضرورة لغة المسرح الشعبي المبتذل، بل يمكن أن تكون أداة مسرح على درجة عالية من الإبداع والواقعية والغنى والتعبير الذكي

والطريف. فتحت هذه العروض بابًا واسعًا للجدل حول اللغة في المسرح، ولكن المرجعية الأيديولوجية لأغلب المسرحيين السوريين -التي ترى أن أحد أهم أهداف المسرح تحقيق الوحدة العربية- كانت حاجزًا كبيرًا بينهم وبين اللهجات العامية.

لكن التطور الثقافي وتأثير السينما التي تستخدم اللهجات المحلية وتأثير التجارب الزائرة أسهم في تغيير تدريجي لهذا المنظور الجامد، وصار استخدام اللغة متكيفًا مع طبيعة الموضوعات والشخصيات الدرامية. على صعيد تجربتي الشخصية في التدريس فقد كثفت عملي على اللهجات المحلية للطلبة أنفسهم، وشجعتهم على استخدامها، والبحث عميقًا في فرادة تعبيراتها وقوتها الدلالية. كان ذلك ممتعًا لأنه لم يساعد الطلبة على المعايشة الواقعية الصادقة وحسب، بل جعلنا نكتشف القيم الجمالية والقوة التعبيرية الكامنة في لهجاتنا المختلفة.

إلا أن ذلك لم يتعارض مع محافظة المعهد على الاعتناء باللغة العربية الفصحى، وكنا أساتذة تمثيل نولي عناية فائقة للضبط اللغوي للنصوص المطلوب أداؤها بالعربية الفصحى، محافظين بذلك على سلامة المعاني وعلى تراث فني جعل من الممثل السوري أفضل من نطق العربية في الأوساط الفنية العربية كلها.

ثالثًا: نقص التخصصات

المسرح نصًا وبناء وتقنيات هو اختراع غربي استقدمه الرواد العرب من أمثال أبي خليل القباني وجورج أبيض وآخرين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. هؤلاء جميعًا كانوا كتابًا أولًا ومن ثم مخرجين وممثلين ثانيًا وثالثًا. إن ترجمة النصوص المسرحية الغربية وفرت مرجعية لأصول الكتابة المسرحية، ولكن المرجعيات البصرية التي لا تقل أهمية عن النصوص كانت محدودة جدًا، ومن ثم كانت ثمة غلبة للنص على باقي عناصر العرض المسرحي. وحتى عندما تُرجمت كتابات ستانيسلافسكي وجوردن غريغ وبريخت وبيتر بروك وغيرهم حول العرض المسرحي وتقنياته بقيت هذه المعارف في إطارها النظري، وكل محاولات تبنيها وتطبيقها كانت في إطار اجتهادات، بعضها كان إبداعيًا ومتميزًا أما معظمها فقد كان ميكانيكيًا يفتقر إلى الإبداع، لأن معظم أصحاب هذه التجارب كان كمن تعلم قيادة السيارة من الكتاب. مع إرسال مزيد من البعثات التعليمية لدراسة الإخراج في الخارج - بصورة رئيسة في الدول الاشتراكية وفي مقدمتها الاتحاد السوفياتي- عاد عدد قليل جدًا ممن يمكن عدّهم مخرجين حقيقيين ارتادوا المسارح، وشاهدوا التجارب المسرحية المختلفة لمسرحيين عظيمين، أما الباقي فقد عادوا بشهادات تخرج فقط لأنهم بالأساس أشخاص غير موهوبين، ولم تكن دراسة المسرح حلمهم بل

هو ما أتاحته لهم جهة الإيفاد سواء كانت وزارة التعليم العالي أم وزارة التربية ومكتب التعليم العالي في القيادة القطرية لحزب البعث، أم حتى الحزب الشيوعي السوري الذي كان له حصة تعليمية عند السوفيات. وعندما نذكر مخرجين مبدعين من أمثال فواز الساجر ونائلة الأطرش وشريف شاكر وفيصل الراشد، يجب أن نتذكر بالمقابل أن هناك عشرات ممن أوفدوا لدراسة الإخراج المسرحي لم يقدموا أي إنتاج إبداعي ذي قيمة. بعضهم قدم عددًا من العروض متوسطة المستوى، وبعضهم الآخر لعب دور المثقف المسرحي غير المبدع، وكثيرون تحولوا إلى محض موظفين يأتون مع بداية كل شهر لقبض المرتب الشهري. هذا ينطبق أيضًا على عشرات ممن أوفدوا لدراسة الديكور المسرحي والإخراج السينمائي وغير ذلك من الاختصاصات الفنية المختلفة.

لقد انعكس ذلك في شح الخبرات الأكاديمية الفنية التي احتاج إليها المعهد لتغطية عناصر المنهاج كافة، وبخاصة العملي منها، ولا سيما في مادة الإلقاء المسرحي التي بقيت في إطار الاجتهاد، وقد لعب الأستاذ فرحان بلبل الذي انضم إلى الكادر التدريسي للمعهد بعد سنوات عدة الدور الأبرز في ذلك. أما مادة الصوت، فقد أوكلت لسنوات عدة إلى خبير روسي لعب دورًا جيدا في تطوير تقنيات الصوت عند الطلبة، ولكن بسبب كونه غير متقن اللغةَ العربية بقي هذا الجانب يعاني بعض القصور. كذلك كان ثمة نقص في تدريس مادة الحركة المسرحية تم تداركه من خلال الخبراء الروس الذين استقدمتهم وزارة الثقافة، وكانوا على جانب عال من الكفاءة والحرفية والمنهجية، وأضافوا كثيرًا إلى تجربة المعهد وطلبته وحتى أساتذته.

أما على صعيد مادة التمثيل فمثلما ذكرت آنفًا كان لأسعد فضة -انتهت تجربته في التدريس بعد مدة وجيزة من تخريج الدفعة الأولى عام 1981- بخبرته الواسعة ممثلًا ومخرجًا دور بارز في تدريس الدفعة الأولى، وكنت من عدادها، وكذلك كان للراحل فواز الساجر بموهبته الإخراجية الفذة وثقافته الفنية والأدبية والسياسية الواسعة دور كبير لا في صياغة منهجية مادة التمثيل فقط، وإنما في صياغة منهجية المعهد بصورة عامة أيضًا. لقد كان متمسكًا بفكرة الممثل المثقف، وعمل بدأب كي يزرع هذه الفكرة في صلب العملية التعليمية، وترك أثرًا كبيرًا في تكوين من درسهم، إلا أن الجانب التدريبي – التقني عنده وعند غيره من الأساتذة لم يكن بقيمة الجانب النظري. ومن الضروري الإشارة إلى أن الساجر بعد تخريج الدفعة الأولى سافر إلى الاتحاد السوفياتي لاستكمال دراساته من أجل الدكتوراه، ولا شك في أنه كان في ذهنه كثير من الأسئلة حول تقنيات تدريب الممثل بدليل أنه عندما عاد في منتصف الثمانينيات إلى سورية وإلى التدريس في المعهد أجرى تطويرًا كبيرًا على طريقته، إلا أن الرحيل المبكر لهذه الموهبة الفذة سبب خسارة كبيرة في المعهد والمسرح السوري عمومًا.

نائلة الأطرش التي انضمت إلى الأسرة التعليمية في المعهد في وقت لاحق بعد التغلب على تحفظات الجهات الأمنية عليها بسبب مواقفها السياسية، كانت كما ذكرت سابقًا صاحبة التجربة الأطول في تدريس مادة التمثيل، ثم في رئاسة قسم التمثيل في ما بعد. إن سعة اطلاعها وإخلاصها وقدرتها على التعلم والتعليم أتاحت لها مساحة واسعة لتطوير طريقتها، وكانت بالفعل من أفضل أساتذة المعهد، ومن الأشخاص الذين لعبوا دورا بارزًا في المحافظة على المستويين الأكاديمي والمسلكي للمؤسسة.

رابعًا: الملاك التدريسي والإيفاد

الطاقم التدريسي الذي أسهم في تأسيس المعهد والتدريس فيه كان كله مستقدمًا من جهات مختلفة من مثل مديرية المسارح والموسيقا أو المؤسسة العامة للسينما أو وزارة الإعلام أو الجامعات السورية أو بصفة تعاقدية موقتة. لم يكن أي منهم أستاذًا متفرغًا في المعهد، وبقي ملاك الهيئة التدريسية شاغرًا حتى عام 1988 عندما عدنا من الإيفاد أنا وفايز قزق. لقد أوفدنا للدراسة في بريطانيا في Rose Bruford college ثم في Leeds University. وكنا أول دفعة من الموفدين، حيث اختارتنا الهيئة التدريسية في المعهد ضمن اتفاق تعاون بين وزارة الثقافة والمجلس البريطاني من دون تدخل من وزارة التعليم العالي التي كانت تخضع لتعليمات مكتب التعليم القطري والأجهزة الأمنية في اختيارها الموفدين.

كانت الغاية من دراستنا في "روز بروفورد" تهيئنا في مجال تكوين الممثل حيث ألحقتنا الكلية للعمل إلى جانب أساتذة التمثيل والحركة المسرحية لاكتساب الخبرات التقنية في مناهج تكوين الممثل. الحقيقة إنها كانت مرحلة غنية، خصوصًا أن مناهج تكوين الممثل في الغرب قد تطورت تطورًا لافتًا من خلال المزج بين نظريات وأساليب مختلفة معتمدة على قدر كبير من التناول العملي/ التقني، وهو ما يحتاج إليه الممثل. في سنة الإيفاد الأخيرة التحقنا بجامعة " ليدز" لنيل الماجستير في الإخراج المسرحي.

إلى جانب الدراسة الأكاديمية أتاح لنا وجودنا في بريطانيا فرصة مشاهدة كم كبير من التجارب المسرحية لمبدعين عالميين من بلدان مختلفة، كنا قد تعرفنا إلى آرائهم ونظرياتهم من خلال بعض الترجمات إلى العربية، وهي قليلة. مبدعون كبار أمثال بيتر بروك وانغمار بيرغمان وأندريه فايدا وديفيد هير ستيف بيركوف وجيورجي تافيستانوغوف وغيرهم من المخرجين المعلمين الذين صاغوا الرؤى الإبداعية للمسرح العالمي في القرن العشرين، وأصبح لهم تلاميذ وأتباع ساروا على خطاهم. تجارب مسرحية من اليابان والصين وأفريقيا وأميركا اللاتينية. سنوات الدراسة وهذا الكم من

المشاهدات النوعية المختلفة إضافة إلى سنوات الدراسة الأربع في المعهد العالي للفنون المسرحية كانت القاعدة التي انطلقنا منها في رحلة التدريس في المعهد.

لكن هذا الأمر لم يكَرر، حيث استرجعت وزارة التعليم العالي القرار في تسمية الموفدين، وبخاصة أنها من يدفع رواتب الإيفاد، ومن ثم بات لمكتب التعليم القطري في القيادة القطرية الكلمة الفصل في تسمية الموفدين. بناء على ذلك أرسل ثلاثة طلاب إلى الاتحاد السوفياتي في أواخر أيامه، وطالب واحد إلى الصين. لا أظن أنهم قدموا للمعهد أي إضافة فنية وعلمية ذات قيمة. لا شك في أن الأحداث السياسية السورية الداخلية التي تجسدت في المواجهة الدموية بين الإخوان المسلمين بتأييد من بعض القوى الشيوعية التي عدت ما يحدث ثورة شعبية ضد نظام شمولي فاسد من جهة، والنظام من جهة ثانية، ثم انفجار الصراع لاحقًا بين حافظ الأسد وشقيقه رفعت قد انعكس بصورة كبيرة على المعهد، حيث تنامى دور الأجهزة الأمنية والحزبية البعثية في تضييق هامش القرار في المعهد، وبخاصة في مسألة الإيفاد لاستكمال تهيئة الطاقم التعليمي فيه. وهذا تجلى أيضًا في نوعية موفدي الجامعات السورية الذي تمت تسميتهم لتهيئتهم كي يكونوا بديلًا من الهيئات الأكاديمية التي كانت قائمة آنذاك التي كانت تضم قامات علمية مرموقة غير راضية عما آلت إليه أوضاع البلد، وترفض الخضوع لتعليمات رجال الأمن. ولعل رفض المفكر السوري الراحل الطيب تيزيني كتابة مقالة بطلب من نائب الرئيس عبد الحليم خدام بعنوان "حافظ الأسد مفكرًا" كان مؤشرًا سيئًا من وجهة نظر النظام استوجب إعادة بناء أكاديميين وأساتذة جدد أكثر استجابة وطواعية. وهكذا أصبح الإيفاد جائزة الولاء والانتماء الحزبي والتعاون مع الأجهزة الأمنية، على حساب الكفاءة والموهبة والمستوى الأكاديمي.

إلا أن الأجواء الإبداعية والجدية الأكاديمية وتراكم الخبرات أسهمت في ولادة أساتذة تمثيل من خريجي المعهد الذين لم يدرسوا في الخارج، ولكنهم أثبتوا كفاءة عالية تتفوق كثيرًا على بعض حملة الدكتوراه ممن أوفدوا، من هؤلاء السيدة دلع الرحبي والراحل حاتم علي والأستاذ غسان مسعود صاحب التجربة المديدة والغنية في التدريس والإخراج المسرحي، حيث استفاد من سنوات الدراسة على يد التونسي محمد إدريس والسيدة نائلة الأطرش والراحل فواز الساجر.

خامسًا: قسم النقد

صحيح أن المعهد العالي للفنون المسرحية قد بدأ بقسم واحد هو قسم التمثيل، إلا أن قانون إنشاء المعهد يتيح استحداث أقسام أخرى بناء على اقتراح العميد وموافقة الوزير. بناء عليه استُحدِث

قسم للنقد المسرحي. هذه الخطوة كانت محط استغراب عدد من المنشغلين في الشأن الفني، وأنا واحد من هؤلاء. ففي حين إن الحركة الفنية السورية عمومًا، والمسرحية خصوصًا، كانت تحتاج إلى مزيد من المخرجين المسرحيين، ومزيد من الاختصاصيين التقنيين في فروع أخرى مثل الماكياج والسينوغرافيا والصوتيات وتصميم الإنتاج وإدارته، افتُتح قسم للنقد المسرحي يتيح لحملة الشهادة الثانوية الحصول على إجازة فنية في واحد من أصعب الدراسات النظرية وأكثرها شمولًا واتساعًا لتمارس الكتابة النقدية المسرحية في بلد لا ينتج أكثر من بضعة مسرحيات سنويًا سواء على صعيد المسرح المحترف أم مسرح الهواة الذي شهد مع بداية التسعينيات انحسارًا كبيرًا في عدد العروض وكذلك في مستواها.

وهكذا بدأ المعهد ينتج سنويًا حوالى عشرة إلى خمسة عشر ممثلًا، مقابل خمسة عشر إلى عشرين ناقدًا في السنة. إنه أمر يدعو إلى التأمل في معنى هذا الاستعجال في افتتاح قسم للنقد من دون غيره من الاختصاصات. الأمر الآخر هو أن النقد الفني عمومًا، والمسرحي خصوصًا لا يمكن أن يزدهر ويتأصل إلا بوجود حركة فنية غنية ومتنوعة. فمن نافل القول إن المسرح اليوناني لم يتأسس بناء على القواعد الفلسفية والجمالية التي وضعها أرسطو في كتابه "فن الشعر" بل إن الكتاب وضع بناء على الإنجاز المسرحي الإغريقي لكتاب عظيم، وبخاصة سوفوكليس ومسرحيته "أوديب" التي عدها أرسطو النموذج الذي تتأسس عليه قواعد كتابة المسرح. أي إن الإبداع سبق النظرية، وليس العكس. بالنتيجة، يضاف إلى السؤال الأول في ما إذا كانت الحركة الفنية السورية ووسائل النشر المتاحة تحتاج إلى كل هذا العدد من النقاد الذين يدخلون هذا العالم سنويًا؛ أسئلة أخرى منها: هل دراسة النقد دراسة نظرية فقط؟ هل يمكن تقييم الإنتاج الإبداعي ونقده من دون معرفة أسرار صنعته التي تتغير تبعًا لظروف الزمان والمكان وما يتيحانه من إمكانات؟ هل ثمة كتب ومراجع إذا قرأها الإنسان يستطيع أن يصبح ناقدًا يحكم على قيمة المنتج الفني بجوانبه الإبداعية والحرفية والجمالية والفكرية كافة؟ والأهم، هل ثمة بالفعل قواعد معينة يمن تطبيقها نقديًا والقياس عليها لتحديد قيمة المنتج الفني؟. وما نوعية الأساتذة الذين يدرسون هذه المادة وتخصصاتهم ومرجعياتهم؟ هل هم أكاديميون جامعيون أم هم فنانون (تشكيليّون ومسرحيون وموسيقيون وتقنيون) خاضوا تجارب عملية متنوعة مكنتهم معرفةَ أسرار الفن بالمعنى الإبداعي والصنعة بالمعنى الحرفي؟ هذه الأسئلة وأسئلة أخرى كثيرة بقيت بلا أجوبة أو ارتُجِلت الأجوبة عنها. لا شك في أن بعض هذه الأجوبة كان موفقًا، لكن معظمها افتقد إلى القيمة والمعنى.

بحسب التجارب الأكاديمية في الدول المتطورة، فإن دراسة النقد الفني ليست متاحة لحملة شهادات الثانوية العامة أو ما يعادلها بحسب النظم التعليمية لكل بلد. بل غالبًا ما تكون تخصصًا

أكاديميًا في الدراسات العليا لأولئك الذين درسوا الفنون أو التاريخ أو الفلسفة أو أي من فرع الدراسات الإنسانية، ثم أرادوا تحصيل الماجستير أو الدكتوراه في النقد الفني.

ثم إن الناقد الفني يتشكل عبر سنوات من التفاعل مع حركات فنية غنية بمبدعيها وتجاربهم الفنية المختلفة والمتضاربة أحيانًا، وهو أمر لم يكن له وجود في سورية، فباستثناء عرض مسرحي أو اثنين في السنة، لم يكن هناك ما هو جدير بالمشاهدة وإثارة المناقشة وتطوير التناول النقدي. لا يكفي أن تقرأ عن المفهوم الفلسفي والسياسي لـ"التغريب" عند بريخت، بل لا بد من أن تشاهد كيف تحقق ذلك إبداعيًا سواء من خلال عمل المخرج أم الممثل والديكور والموسيقا التصويرية.

وكي يزداد الطين بلة، فشل واضعو المنهاج في خلق أي علاقة تفاعلية بين قسم النقد الذي رزح تحت وطأة الأكاديمية النظرية والقسم العملي الوحيد وهو قسم التمثيل، بحيث يتاح لطلبة قسم النقد الاطلاع على الجانب العملي والحرفي في الصناعة الفنية، ودمج ذلك مع المعرفة النظرية بحيث تتكامل الرؤيا، ويصبح تذوق هذا المنتج وتقييمه نابعين من داخل المطبخ، وعلى دراية بتفاصيله بدلًا من أن يكون تقييمًا نظريًا خارجيًا.

صحيح أن وجود كاتبين كبيرين مثل الراحلين سعد ونوس وممدوح عدوان في ما بعد قد أغنى تجربة هذا القسم، وكان قيمة مضافة بالنسبة إلى الدارسين، إلا أن المشكلة كانت بنوية منعت هذا القسم من أن يصنع لنفسه هوية حقيقية، وخلق حالة من الوهم، وزاد من عدد المنظرين المتعالين في وقت كانت سورية تحتاج لا إلى من ينظر بالفن بل إلى من يقدم إنتاجًا فنيًا. وحتى في مستوى التنظير لم نلمس أي إضافة إلى ما قدمه جيل السبعينيات والثمانينيات في الحركة النقدية.

في الحقيقة أخذت هذه المناقشة وقتًا طويلًا من دون وجود أي نية حقيقية لإعادة التفكير وتقييم التجربة إلى أن حدث لقاء مع بشار الأسد عام 2003 ضم عددًا كبيرًا من الفنانين، وكنت من بينهم. يومئذ تحدثت عن مسألة الثوابت بصفتها بدأت تعمّ كل شيء، فأصبحنا في حالة مستنقعية مقيتة، وحتى ما كان تقدميًا ورائدًا في الماضي مثل تأسيس المسرح القومي السوري الذي بدأ منيرًا ورائدًا ثم انتهى إلى مؤسسة موظفين يتقاضون رواتب متواضعة، وينتجون بضاعة أكثر تواضعًا. ثم بعد ذلك تطرقت إلى سياسات التعليم، وقلت بأنه آن الأوان لأن نربط سياسات التعليم بحاجات السوق، ونسأل أنفسنا هل نحتاج إلى كل هذه الأعداد من خريجي كلية الحقوق أو الفلسفة أو التاريخ أو الجغرافيا.... إلخ؟ وهل نحن نؤهل علميًا ما يكفي على سبيل المثال من متخصصي المعلوماتية وعلوم الكومبيوتر والتقنيين الصناعيين كما تفعل منذ أكثر من نصف قرن جامعات البولي تكنيك في فرنسا مثلًا؟. وكان لا بد في سياق ذلك من التطرق إلى المعهد العالي للفنون المسرحية من حيث

اسمه، وقلت لماذا تحديدا "المسرحية". لماذا لا نسميه "المعهد العالي للفنون الدرامية" بحيث يشمل السينما والتلفزيون والفنون البصرية الأخرى كافة، فنتيح للأجيال خيارات أوسع؟ وخصصت جزءًا من الحديث لقسم النقد في مثال على سوء التخطيط، وقلت بأنه لا يجوز أن نترك خريجي هذا القسم يواجهون مصيرًا مهنيًا غامضًا. صحيح أن عددًا من الخريجين انتسبوا إلى بعض الجهات، وبعضهم الآخر شق طريقه في عالم الصناعة الفنية، ووجد لنفسه مسارًا مهنيًا، لكن ذلك كله كان في إطار الاجتهاد الشخصي وما جادت به الأحوال، فلا نقابة الصحافيين تعترف بهم بوصفهم صحافيين، ولا نقابة الفنانين تعترف بهم بوصفهم فنانين، ولا يعترف بهم اتحاد الكتاب بصفتهم كتابًا نقديين، ولا تستفيد منهم وزارة التربية في عملية التعليم، ولا سيما أن الدراما أصبحت منذ سبعينيات القرن الماضي مادة رئيسة في مناهج التعليم في الدول المتقدمة.

إن أرائي هذه بدلًا من أن تكون موضع مناقشة هادئة وعميقة، أثارت موجة من الاستنكار، وتعرضت إلى هجوم شخصي غوغائي كبير، وكأنني أحرض القيادة السياسية على إغلاق حزب سياسي عريق لا على إعادة النظر في وظيفة مؤسسة تعليمية تفتقد إلى الهوية الوظيفية. لكن الجيد في الأمر أنه تم في ما بعد تشكيل لجنة لم أدع إلى المشاركة بها- لإعادة النظر في منهاج القسم وفي تسميته أيضا – وهذا أمر مهم – فأصبح اسمه "قسم الدراسات المسرحية" بدلًا من "قسم النقد المسرحي"، وهذه خطوة في الاتجاه الصحيح. كذلك تمت مراجعة المنهاج وإعطاء أولوية لتعليم الكتابة الدرامية (كان للراحل ممدوح عدوان إسهام بارز في ذلك)، وكان لذلك أثر طيب ساعد عددًا من خريجي هذا القسم أن يصنعوا لأنفسهم منزلة في عالم الكتابة الدرامية.

سادسًا: العمادة

إضافة الى منصبه أمينًا عامًا لوزارة الثقافة كان الراحل أديب اللجمي أول عميد للمعهد العالي للفنون المسرحية، لقد كان مثقفًا كبيرًا وإداريًا تقليديًا مرموقًا، آمن بالمعهد، وقدم بطريقته كل ما هو متاح لإنجاحه. لقد خصص مساعدة مالية متواضعة للطلبة تساعدهم في شراء بعض الكتب واستخدام المواصلات من دمشق إلى دمر، حيث كان أول مقر للمعهد في مبنى جميل من الناحية العمرانية، ولكنه صغير جدًا، فاكتفى بعدد صغير من الإداريين على رأسهم الراحل إبراهيم فلو الذي كان رجلًا لطيفًا جدا، ولكنه إداري تقليدي وجد بعض الصعوبة في التعامل مع وسط غير تقليدي من الطلبة والمدرسين، إلا أنه بذل مجهودا كبيرا للتكيف، وقد نجح في ذلك إلى حد كبير.

لقد كانت نجاح العطار واللجمي حريصين على توسيع مدارك الطلبة، وإغناء تجربتهم، فاستُقدِم

تباعًا عدد من الخبراء والأساتذة الزائرين العرب والأجانب، ووُضِع تقليد سنوي بالتعاون مع الحكومة الفرنسية لإرسال طلبة السنة الثالثة إلى مهرجان أفنيون في جنوب فرنسا، وهو واحد من أكبر المهرجانات المسرحية في العالم، وأغناها، وأشهرها. لقد كان لهذه الرحلة التي تستمر عشرة أيام أو نحوها أثر كبير في تكويننا. كانت الفرصة الأولى لغالبيتنا لركوب الطائرة، والتحليق نحو بلد أوروبي عريق ثقافيًا وفنيًا، ورؤية تجارب مسرحية لا من أوروبا فقط، بل من الشرق الأقصى وأفريقيا وأميركا اللاتينية، فرصة أن نرى شكسبير وموليير وأسخيلوس ويوربيدس في عيون ثقافات مختلفة، وعلى يد مبدعين من أعراق مختلفة، وفرصة لأن نرى المسرح المعاصر بتجاربه الطليعية التجريبية المختلفة.

كنت في الدفعة الأولى التي طارت إلى أفنيون عام 1980، وقد رتب لنا أديب اللجمي بما كان يملكه من منزلة عند الجهات الفرنسية أن نبيت ليلة في باريس، وأن نشاهد مسرحيتي "الكراسي" و"المغنية الصلعاء" لأوجين يونسكو في مسرح "لاهوشيت" الصغير في الدائرة الخامسة في باريس، حيث ما زال العرض مستمرًا منذ عام 1957. لا شك في أن اللجمي حضر المسرحية عندما كان شابًا يدرس في السوربون، وكم كان مدهشًا بالنسبة إلي أن أعرف أن هناك عروضًا مسرحية تستمر عقودًا من الزمن حيث يتبدل الممثلون، وبعضهم يموت، فيأتي من يحل محله كي يبقى العرض مستمرًا، ويجذب زوار باريس من كل أنحاء العالم لمشاهدته بالطريقة نفسها التي يشاهدون فيها لوحة فنية عظيمة في أحد المتاحف. كنت، وما أزال، لا أعرف الفرنسية، ولكني عرفت أن مسرح العبث ليس فلسفيًا يدعو إلى التفكير والتأمل فقط، بل هو مثير وممتع بسبب ما يحمله من كوميديا رائعة. يومئذ أدركت الفرق بين التعرف إلى الظاهرة الفنية من خلال الكتاب النظري، ومشاهدتها، والتفاعل معها وهي حية أمامي.

بعد أديب اللجمي تبوأ غسان المالح منصب العمادة، وكان قامة علمية وأكاديمية كبيرة، ومثقفًا نوعيًا أعطى المعهد قيمة إضافية من خلال علاقاته الأكاديمية الواسعة سواء داخل سورية أم على الصعيد الدولي، وبذلك استطاع استقدام خبرات علمية مميزة كي تغني تجربة المعهد والطلبة. كان المالح إلى جانب فريق وزيرة الثقافة يضعان الضغوط على مؤسسة الإسكان العسكري التي كان منوطًا بها إنجاز دار الأوبرا ومبنى المعهد العالي للفنون المسرحية وكذلك المعهد العالي للموسيقا. هذا المشروع الذي أوكل أمره إلى مؤسسة فاسدة استخدمت التصاميم المعمارية نفسها في بناء السجون وكذلك المدارس، وارتكبت أخطاء جسيمة في تنفيذ بناء دار الأوبرا وكذلك المعاهد. إنها حكاية تحكى، ولكن لا مجال لها هنا، ويكفي أن نقول بأن هذا المشروع أصبح شاهد عيان على سوء التخطيط وحجم الفشل والفساد المستشريين في مؤسسات الدولة.

بعد طول انتظار، ومع بداية التسعينيات عندما استلمت وزارة الثقافة مبنى المعاهد الذي احتضن

المعهدين (العالي للمسرح والعالي للموسيقا) والعميدين وطاقم الإداريين لكل معهد على حدة، وهنا برز سوء التخطيط، حيث حصل تضارب كبير في طريقة استخدام المكان، بسبب فقر الرؤية المستقبلية لحاجات التوسع، وإمكانات المكان لتلبية هذه الحاجات. لقد أدى ذلك إلى مشكلات لوجستية كبيرة انتهت بوجود خلاف حاد بين المالح وصلحي الوادي عميد معهد الموسيقى، ومع الأسف انتهى هذا الخلاف بمغادرة المالح منصبه في المعهد، وفي ما بعد عمله الأكاديمي في جامعة دمشق بوصفه أحد أكبر أساتذة الأدب الإنكليزي، وغادر سورية، وبذلك خسرت البلد واحدًا من أعلامها.

بعد رحيل المالح حل الأستاذ صلحي الوادي في عمادة معهد المسرح إضافة إلى عمادته المعهد العالي للموسيقى وإدارته المعهد العربي للموسيقا، وكذلك قيادة الفرقة السيمفونية، وبذلك أصبح في رأس أربع كيانات، كل واحدة منها يحتاج إلى التفرغ الكامل. صحيح أن الأستاذ صلحي كان رجلًا متفانيًا في عمله، وصحيح أنه صاحب إنجازات كبيرة في تاريخ سورية الثقافي المعاصر، وترك أثرًا عظيما وراءه، فهو صاحب الفضل في تربية جيل مميز من الموسيقيين والعازفين الكلاسيكيين سواء في المعهد العربي للموسيقا الذي أداره لعدة عقود أم عن طريق الإيفاد إلى الخارج، وهو صاحب المبادرة والسعي الحثيث من اجل تأسيس الفرقة السيمفونية السورية؛ لكن وقت الوادي لم يكن يسمح بمتابعة أمور المعهد العالي للفنون المسرحية الذي كان قد وصل من الناحية الأكاديمية إلى مستوى يجعله من أفضل معاهد التمثيل في الوطن العربي، إن لم يكن أفضلها. وللحقيقة والتاريخ إن مجموعة من الأساتذة المؤمنين بالمعهد الذين أعطوه كثيرًا من الجهد والإخلاص حافظت على ذاك المستوى، وفي مقدمة هؤلاء الأستاذة نائلة الأطرش التي رأست قسم التمثيل، ونبيل الحفار الذي رأس قسم النقد (الذي أصبح لاحقًا قسم الدراسات المسرحية)، وحنان قصاب حسن وماري إلياس اللتان طورتا المادة العلمية - التطبيقية في قسم الدراسات المسرحية، والراحل ممدوح عدوان الذي أحدث نقلة نوعية في تدريس نظرية الدراما والكتابة الدرامية.

مع بداية القرن حيث حصل تغيير كبير في المناصب والإدارات في سورية، حيث غادرت نجاح العطار منصبها الوزاري إلى البيت، وتبوأت مها قنوت منصب الوزيرة، وبدأ عالم المعهد - كما عالم وزارة الثقافة- يتغير كثيرًا. لقد طُبقت فكرة التخلص مما سمي " الحرس القديم" بصورة اعتباطية وتعسفية تدل على جهل كبير بواقع الحال، وبقيمة الكوادر التي راكمت خبرات كبيرة على مر السنين. ففي حين كانت العطار تتفهم خصوصية وزارة الثقافة وقيمة كوادرها، وتعرفت كيف تسلك طريقها في بلد يسوده حكم الحزب الواحد ومن ورائه أجهزة الأمن، فشلت الدكتورة قنوت في ذلك فشلًا كبيرًا.

لا شك في أن سورية لم تكن تحتاج إلى إصلاح سياسي فحسب بل إلى إصلاح إداري شامل، وتجديدًا في قيادات مؤسسات الدولة كلها. فلم يكن منطقيًا أن يجمع الراحل صلحي الوادي قيادة

أربع مؤسسات، كما لم يكن منطقيًا أن يرأس الأستاذ أسعد فضة مديرية المسارح والموسيقا لأكثر من ربع قرن، ولكن لم يكن منطقيًا ولا مفيدًا أن تتم العملية بالاعتباطية والكيدية التي تمت بها، وبخاصة أننا لم نكن في مضمار ثورة قامت، وإنما تعديل في النظام نفسه فرضته الأحوال بوفاة الأب وانتقال السلطة إلى الابن. لقد كنت من الشهود على الطريقة التعسفية المهينة التي استخدمت للتعامل مع قامات أدبية وفنية كبيرة شكلت روح وزارة الثقافة، وقيمتها. هؤلاء لم يكونوا فاسدين ولا مهملين، هؤلاء منحوا حياتهم بأكملها لعملهم المخلص في الوزارة وفي خدمة الثقافة ضمن أوضاع سياسية ومعيشية غاية في الصعوبة. بعضهم بعثي، وبعضهم شيوعي أو يساري الميل، وكان في دواخل معظمهم استياء من الوضع القائم، ورغبة في رؤية إصلاح شامل تحتاج إليه سورية. ليس السؤال في ما إذا كان سيبقى هؤلاء في مناصبهم إلى الأبد. لا شيء يبقى إلى الأبد، وفاة حافظ الأسد كانت خير دليل على ذلك. لكن السؤال هو كيف نجري عملية إصلاح جدية في الاتجاه الصحيح بدلًا من الادعاء بأننا نجري إصلاحًا بمجرد تغيير الوجوه بطريقة مهينة هدفها الإيحاء بأن هذه الوجوه تتحمل مسؤولية ما تعانيه سورية من فشل وتخلف، بدلًا من الاعتراف بأن النظام السياسي نفسه يحتاج إلى إصلاح عميق وجوهري؟.

مع أن سورية دولة أمنية بامتياز إلا أن نجاح العطار بفعل شخصيتها وعلاقتها المميزة مع حافظ الأسد استطاعت -إلى حد كبير- أن توجد معادلة تضمن هامش حرية معقول نسبيًا، وتحصن وزارة الثقافة من تدخلات الأجهزة الأمنية مقابل ضبط هذا الهامش. ولشرح هذه المعادلة يكفي أن نذكر فيلم "نجوم النهار" لأسامة محمد الذي أنتجته وزارة الثقافة. صحيح أنه منع عرض الفيلم جماهيريًا في سورية، ولكن وزارة الثقافة كانت تختاره كي يمثل سورية في المهرجانات السينمائية الدولية معظمها، ويتم عرضه في سورية، وإن كان ضمن فعاليات ثقافية مختلفة، والأهم أن أسامة محمد لم يعتقل أو يفصل من عمله، بل إن الوزارة نفسها أنتجت له بعد سنوات فيلمه الثاني "صندوق الدنيا". وأسامة محمد ليس حالة منفردة، فلنا أن نتذكر فيلم نبيل المالح "الكومبارس" وفيلم عبد اللطيف عبد الحميد "ليالي ابن آوى"، وهما فيلمان جريئا الطرح يمسان قضايا حساسة مثل الحرية وقمع السلطة. لقد عرف حافظ الأسد أن هذه الأفلام لن تسقطه بل ربما تجمل واقع سلطته الشمولية التي لا بد لها على الرغم من شموليتها من ترك هامش ما للمثقفين وحرية التعبير. بدورهم تفهّم قادة الأجهزة الأمنية هذه المعادلة، واكتفوا بالمراقبة عن بعد، والقليل من التدخل، ما خلق هامشًا معقولًا للفعل الثقافي. أما في زمن مها قنوت فقد اجتاح ضباط الأمن من الدرجة الثانية والثالثة ممن تبوؤا موقع قيادة الأجهزة بعد التخلص من "الحرس القديم" وزارة الثقافة، وبات قرار من يشغل المناصب ولمن تخصص ميزانيات الإنتاج الفني أمرًا بيدهم كليًا من دون بصيرة ومن دون فهم أن شرعية بشار الأسد لن تأتي من كونه الابن الوارث، بل من كونه قائد مرحلة من إصلاح شامل تحتاج إليه البلاد.

وهكذا حل في المناصب عدد غير قليل من متواضعي الإمكانات، واسعي الطموح، بعضهم عوض نقص إمكاناته بخدماته مخبرًا عند هذا الجهاز أو ذاك. وهكذا تدريجيًا غادر المعهد عدد من كبار الأساتذة، وتناوب على عمادته عدد من الأسماء غير المناسبة، وبدا مستواه يتهاوى تدريجيًا، ومما أسمع أنه بات في وضع آخر غير الذي عشناه.

مع ذلك ما زال المعهد يخرج في كل سنة ممثلين وممثلات شباب، بعضهم استطاع بفعل اجتهاده وموهبته المميزة وبفعل استمرار بعض الكفاءات في التدريس (وإن بصورة متقطعة) - مثل الأستاذين فايز قزق وغسان مسعود - بصرف النظر عن آرائهم السياسية.

ينضم هؤلاء الموهوبون إلى أجيال من المواهب المميزة التي قدمها المعهد كي تأخذ مكانها في الصدارة، ليس في سورية فقط بل في العالم العربي أيضًا، مواهب حملت اسم سورية عاليًا، وأكدت حيوية الشعب السوري وقدرته على الإبداع والنجاح. ولم يقتصر هذا النجاح على نجومية الممثلين والممثلات فقط على صعيد الإخراج المسرحي حيث برزت أسماء مبدعة مثل أيمن زيدان وغسان مسعود وفايز قزق، وكذلك الإخراج التلفزيوني حيث لمعت أسماء مهمة مثل الراحل حاتم على ورامي حنا وسمير حسين. وفي كتابة السيناريو دلع الرحبي التي كتبت بالشراكة مع ريم حنا مسلسل "الفصول الأربعة" ومسلسل "عصي الدمع" ومسرحية "حكاية القباني" التي كان مقررًا أن تكون عرض افتتاح دار الأوبرا في دمشق. والسيناريست يم مشهدي وبلال شحادات ولواء يازجي ومحمد أبو لبن أيضًا.

وهكذا قدم المعهد العالي للفنون المسرحية كوادر على درجة عالية من الموهبة والكفاءة كي يجعل من الصناعة الفنية واحدة من أشهر وأنجح الصناعات السورية، وأكثرها انتشارًا وتأثيرًا.

سابعًا: على الهامش

لا أذكر أن نجاح العطار ضغطت علينا في يوم من الأيام كي نقبل من لا يستحق القبول بسبب وساطته. مرة قالت لي إن الشخص الوحيد الذي لا يمكن أن نتجاهل وساطته هو حافظ الأسد، وهو بطبيعة الحال لن يتوسط في أمر كهذا، أما الباقون فيمكن أن نتجاهل وساطتهم بصرف النظر عن مراكزهم. وللحقيقة إن الدكتور المالح والأستاذ الوادي لم يهمسا في أذني يومًا أن أنظر بخصوصية إلى أي متقدم أو متقدمة، ولكن في أحد الأيام طلبت مني نجاح العطار الحضور إلى مكتبها، وقالت لي: هناك شكوى ضد المعهد مفادها أن نائلة الأطرش بوصفها من جبل العرب تنحاز في امتحانات قبول المتقدمين إلى أبناء جبل العرب (لم تستخدم كلمة الدروز)، هل هذا صحيح؟ فقلت لها أبدًا غير

صحيح، ولكن إذا نظرنا إلى انتماءات الطلاب فسنجد أن نسبة الطلبة الذين جاؤوا من جبل العرب أولًا ثم من جبال الساحل ثانيًا تشكل نسبة كبيرة بالنسبة إلى غيرهم، وهذا ليس مرده إلى التحيز، وإنما إلى بيئة اجتماعية لا تعارض انضمام أبنائها إلى هذا النوع من الدراسة وهذا النوع من المستقبل المهني.

هامش ثان

طلبت مني مها قنوت الحضور إلى مكتبها عندما أصبحت وزيرة ثقافة، وأخبرتني أنها تريد أن تستبدل بصلحي الوادي عميدًا آخر، وشعرت أنها تريد أن تعرف إن كنت أرغب في هذا المنصب (ولم أكن أرغب فيه)، فرشحت لها حنان قصاب حسن، فقالت لي: "ولكن الدكتورة حنان شيوعية"، فاستغربت المعلومة، وقلت لها مؤكد ليست شيوعية، ولكن حتى لو كانت، فما الضير في ذلك؟. كثير من الأساتذة في المعهد من مرجعية يسارية، وبعضهم من أعلام الحزب الشيوعي السوري، وفي مقدمتهم الراحل فواز الساجر الذي أسهم إسهامًا كبيرًا في إغناء الحركة المسرحية ووجود المعهد العالي للفنون المسرحية. يومئذ خرجت وأنا أسال نفسي هل نحن بالفعل على موعد مع مرحلة انفتاح وإصلاح، أم إننا سنعود إلى الوراء؟.

هامش أخير

لم يقع خبر إنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية موقعًا حسنًا عند الوسط الفني السوري (أهل الكار)، وهاجموه كثيرا، وشككوا في جدواه، عادّين فن التمثيل شيئًا يمكن اكتسابه بالتجربة العملية الطويلة - كما فعلوا هم ونجحوا - وليس عبر التعليم الأكاديمي. هذه النظرة بقيت سائدة مدة قصيرة بعد تخرج الدفعة الأولى، حيث أتيحت لنا بعض الفرص (عمومًا كانت الفرص قليلة جدًا) في المسرح والسينما والتلفزيون، بدأت هذه النظرة تتغير تدريجيًا. ليس هذا فحسب، بل إن نجاحنا شجع مزيدًا من الأسر على السماح لأبنائها وبناتها بالدراسة في المعهد، كذلك كان لهذا النجاح دور كبير في تعزيز سمعة المعهد عربيًا.

آليات صناعة الهزل في المسرح السوري

عمر بقبوق[1]

أولًا: مقدمة

هذه الورقة البحثية كأي بحثٍ آخر يحاول أن يتناول الموضوع ذاته تتسم بالنقص والعجز عن تقديم صورة شاملة عن آليات صناعة الهزل وتطورها في المسرح السوري. السبب في ذلك لا يتعلق بالأسلوب المتبع في صياغة البحث الذي يختلط فيه السرد التخييلي والتحليل النقدي، بقدر ما يتعلق بطبيعة الموضوع؛ إذ لا يمكن بأي حالٍ من الأحوال تقديم رؤية موضوعية شاملة عن شكل أدائي مهمش، لم تؤرشف عروضه، ولم تحفظ نصوصه، ولم تهتم الدراسات النقدية المسرحية المبكرة بتحليله ورصد تطوراته، فكل ما نملكه من مصادر هو بعض الفيديوهات الرديئة التي توثق عددًا قليلًا من العروض المسرحية الهزلية، إضافة إلى ما علق في ذاكرتي عن السنوات اللاتي أمضيتها في المسرح الجامعي قبل مغادرتي سورية، وعن عروض المسرح التجاري والقومي المنوعة اللاتي حضرتها في تلك المدة.

ويجب علينا أن ننبه منذ البداية بأن فن الكوميديا وآليات صناعة الهزل في المسرح موضوعات لطالما همشت في تاريخ النقد المسرحي في العالم كله، وليس في سورية وحسب؛ حيث إن كتاب (فن الشعر) لأرسطو الذي يعد أقدم مرجع نقدي وصلنا من المسرح الإغريقي كان يحتوي على عدد من الإشارات التي تبين وجود فصل ناقص كتبه أرسطو عن الملهاة، لكنه ضاع، واندثر، وربما لم يُنجز. وفي المقاطع القصيرة التي يعرج فيها كتاب (فن الشعر) على ذكر الكوميديا تبين لنا أن أرسطو كان يضع الكوميديا في منزلة أدنى من التراجيديا، حيث وصفها أرسطو بأنها محاكاة لمن هم أسوأ منا أو أخس مما يبدو عليه الناس في الواقع، بخلاف المأساة التي تصور الناس أعلى من الواقع[2]،

(1) كاتب ومخرج مسرحي سوري.

(2) أرسطو. فن الشعر. عبد الرحمن بدوي (مترجمًا). (بيروت، دار الثقافة، 1973). ص 8 - 9.

وبأنها محاكاة للأرذال من الناس في الجانب الهزلي[3]، وعرف الهزلي بأنه نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر، وقدم القناع الهزلي مثالًا عليه، فوصفه بأنه قبيح مشوه، ولكن بغير إيلام[4]. هذه التعريفات البدائية للكوميديا لا يمكن اعتمادها اليوم، لكنها أثرت عبر التاريخ وما تزال تؤثر في المنزلة التي تحتلها الكوميديا بين الفنون الدرامية والأدبية، ليبدو أن هناك ميلًا واضحًا لإعلاء شأن الفنون الدرامية التي تدر الدموع على تلك التي تضحكنا، خصوصًا في البلاد التي تأخر فيها ظهور أشكال الفرجة المسرحية المستوردة من أوروبا مثل بلادنا.

علاوةً على ذلك فإن البحث في تاريخ الكوميديا السورية يزداد تعقيدًا بسبب تركيبة البلد الثقافية والسياسية والاجتماعية. إذ إن سورية بوصفها بلدًا تديره مؤسسات حكومية شكلية لم تبذل فيه المؤسسة المعنية (وزارة الثقافة) جهدًا فعلية لحفظ التراث الفني اللامادي، بما فيها العروض المسرحية الكوميدية. فعليًا إن عملية توثيق المسرحيات الكوميدية تأخرت كثيرًا إلى ما بعد افتتاح التلفزيون السوري، بل إنها لم تتم سوى لملء ساعات الفراغ على الشاشة الصغيرة. إضافةً إلى ذلك، فإن ما يصعّب من مهمة البحث في الكوميديا السورية وآليات صناعة الهزل فيها، ويجعل من أي بحث يقدم صورة ناقصة بالضرورة أن سورية بلد يحكمه نظام شمولي مركزي منذ أن بدأت عمليات التوثيق، ومن ثم فإن أغلب العروض الموثقة بالفيديو هي من العروض المقدمة في مدينتي دمشق وحلب فقط، بينما يصعب الحصول على أي أثر يوثق الأشكال التي كانت متداولة للكوميديا في باقي المدن والقرى المهمشة.

كذلك يجب أن نشير منذ البداية إلى أن التركيز سينصب في هذا البحث على آليات صناعة الهزل المتجذرة في النص المسرحي وما ينطوي عليه من عناصر، من مثل الحبكة والحوار وبنية الشخصيات ولغتها. ذلك لا يعني أن الآليات المرتبطة بالحركة المسرحية وباقي عناصر الفرجة (من مثل الأزياء وطريقة أداء الشخصيات) تقل أهميةً عنها، لكنها أغفلت مع باقي آليات صناعة الهزل المستمدة من السيرك، التي نجد ما يناظرها أيضًا في الفن الشعبي السوري السابق تاريخيًا لولادة المسرح في عروض ألعاب الخفة والسحر القائمة على التخييل والتمويه التي كانت تعرف بالـ (نيرنجات)[5]؛ فهذه الأشكال تحتاج بدورها إلى بحث متخصص يستفيض في دراستها.

(3) المرجع نفسه، ص16.

(4) المرجع نفسه، ص16.

(5) طاش كبرى زاده، أحمد بن مصطفى، موسوعة مصطلحات مفتاح السعادة ومصباح السيادة، (بيروت: مكتبة لبنان، 1998)، ص 973.

1. إشكالية البحث

في ضوء المعطيات المتاحة سنحاول البحث في تاريخ الكوميديا السورية، لنلمس المسار الذي سلكه المسرحيون في تطوير آليات صناعة الهزل، ونرسم تشكيل متخيلات السلطة ضمن المسرح الهزلي في سورية، لرصد العلاقة بين السيادة السياسية وأدواتها الرقابية، وأثرها في التعبير الفني وأشكال الأداء المسرحي، آخذين في الحسبان طبيعة الهزل في سورية، وخصائصه العقيمة غير المولّدة، وكيف (أباحت) السلطة ظهوره، لرسم قرين هزلي عن سطوتها.

2. منهجية البحث

نعتمد في هذا البحث على المنهج التاريخي، ليتشكّل السياق العام من خلال السرد التاريخي الذي يتقصى تطور آليات صناعة الهزل في المسرح السوري. هذا السياق ينكسر عندما نقف على بعض المفاصل التاريخية المهمة، فنلجأ إلى المنهج التوصيفي والتحليل النقدي الفني.

3. أهمية البحث

تكمن أهمية هذا البحث بوصفه وثيقة نقدية تحدد بشكل دقيق آليات صناعة الهزل المستخدمة في المسرح السوري، بغرض إعادة التفكير بالمنتجات الثقافية السورية وفقًا لمنظور تحليلي يفكك العلاقة الجدلية الديناميكية التي تربط بين ممارسات السلطة السياسية والفن الهزلي.

4. أهداف البحث

تقديم صورة شاملة عن آليات صناعة الهزل المستخدمة في المسرح السوري وإعادة سرد تاريخه مع مراعاة تحليل أسباب نجاح التجارب الشعبية التي لا تنصفها الدراسات النقدية السابقة التي كانت تغالي بإعلاء شأن المسرح الجاد على المسرحيات التجارية الشعبية وعروض الهواة.

ربط التطورات التي طرأت على صناعة الهزل بالأحداث السياسية المتزامنة معها بغرض تفكيك العلاقة بينهما.

ثانيًا: تمهيد

لا يمكن قراءة المسرح الهزلي في سورية خارج إطار تدخلات السلطات السياسية المتعاقبة ودورها في تحديد المسارات المحتملة من خلال الرقابة المفروضة عليه من دون فهم المحاولات المستمرة لأدلجته وتوجيهه نحو خدمة قضاياها وشعاراتها الرنانة، لأن هذه التدخلات كان لها الدور الأبرز في تحديد شكل العروض المسرحية الكوميدية وآليات صناعة النكتة وحدودها. يجب أن نشير هنا إلى أن الأمر لا يتعلق فقط برسم الخطوط الحمر التي لا يمكن تجاوزها، وما يطرأ على النصوص المسرحية من تعديلات بعد تدخل مقص الرقيب، بل يتعلق أيضًا بالجمل والأفكار الجاهزة التي يُجبر صناع المسرح على إضافتها لتحويل مسار العرض إذا لزم الأمر. ففي المسرح الجامعي مثلًا، كانت (الاتحادات الوطنية لطلبة سوريا) لا تكتفي بالموافقة على الاسكتشات الكوميدية أو رفضها في عروض حفلات التعارف التي كانت تقام بصورة دورية في مختلف الجامعات السورية، بل كانت أيضًا تلزم الفرق المسرحية بإضافة مشهد (وطني) لافتتاح العرض، يتحدث بصورة مباشرة عن مفهوم الوطنية أو عن القضية الفلسطينية، ويصل الحد في بعض الأحيان إلى قيام هذه الاتحادات التابعة تبعية مباشرة إلى حزب البعث بإملاء بعض العبارات الرنانة على الفرق المسرحية، وإلزامهم بترديدها خلال العرض.

ذلك لا يمنع ظهور عدد من الحركات المسرحية التي حاولت أن تخلخل هذه البنية التي تحكم العروض الهزلية السورية بقبضة حديدية، لينغمس عدد كبير من الفنانين السوريين في البحث عن الهوامش المهملة والثغرات المفتوحة لاختراق الخطوط الحمر، ويحاول آخرون كسر البنية بصورة كاملة من خلال ابتكار أشكال عروض تتلاشى فيها سلطة الرقابة إلى حد كبير، يشابه ذلك ظهور (الزعبرجية) في بدايات المسرح في سورية الذين كانوا يقتحمون فضاء العروض الجادة بتعليقاتهم الساخرة التي تضيف قيمة هزلية إلى العروض، كما يتضح الأمر في عروض هامشية في الشوارع والمقاهي تيمنًا بمسرح خيال الظل الذي كان يستتر وراء الأخيلة لانتقاد السلطات ما قبل استقلال سورية؛ لكن هذه العروض تبين وجود خطوط أخرى أبعد من الخطوط الحمر لا يمكن تجاوزها، هي (خطوط الموت) إذا صحت التسمية، فلم تصل الجرأة في أي من هذه التجارب إلى حد السخرية المباشرة من رأس النظام الحاكم.

ثالثًا: ما قبل الاستعمار؛ آليات صناعة الهزل الشعبية والمستوردة

عند الحديث عن آليات صناعة الهزل في المسرح السوري علينا أن نقف للحظة على الإرث الشعبي، وأن نلقي نظرة خاطفة على أشكال الفرجة الشعبية التي كانت شائعة في البلاد قبل أن تُعلن

ولادة المسرح السوري على يد أبي خليل القباني عام 1871؛ هنا نقصد بالتحديد عروض الحكواتي ومسرح خيال الظل. فمن خلال التباين بين ما كان يُقدم في هذين الشكلين الفنيين يمكننا أن نرصد كيف بدأت صناعة الهزل في سورية.

لقد كان الحكواتي يقدم عروضه في المقاهي التي لا يدخلها سوى الرجال، يسرد الحكايات البطولية عن شخصيات تاريخية اكتسبت بفعل التواتر الشفوي أبعادًا أسطورية من مثل الزير سالم وعنترة والظاهر بيبرس. هذه الشخصيات تنطبق عليها السمات جميعها اللاتي ذكرها أرسطو عن الشخصيات (الأعلى من الواقع) في التراجيديا، فهي شخصيات نبيلة ذات حسب ونسب، لديها عيب أو خطأ تراجيدي أدى إلى خلق عقدة درامية، تُحَلّ بعد سلسلة من الأعمال البطولية التي تؤدي إلى التطهير. فعليًا لا تختلف هذه الشخصيات عن نظائرها بالتراجيديا الكلاسيكية الإغريقية سوى بأنها شخصيات غائبة لا تجسد فيزيائيًا، ليزيدها ذلك غموضًا وإثارة، فتتغير ملامحها وفقًا للمثل العليا في مخيلة كل فرد من الجمهور.

بالمقابل كانت عروض خيال الظل تقدم في أماكن متعددة وفي الأزقة والحواري، يحرك المخايل شخصياتها التي تظهر كخيالات لدمى مصنوعة من الخشب والجلد من خلف ستارة بيضاء. الشخصيات في مسرح خيال الظل تنطبق عليها سمات الشخصيات الكوميدية التي ذكرها أرسطو في (فن الشعر) إلى حد بعيد، فهي (أخس مما يبدو عليه الناس في الواقع)، يقودها مهرجان: كراكوز وعيواظ اللذان يُشاع عنهما بأنهما شخصيتان حقيقيتان. إن الحكايات الشعبية التي وصلتنا عبر التواتر الشفوي عن كراكوز وعيواظ جميعها تؤكد أنهما كانا في وقتٍ مضى يعيشان في كنف السلطان[6]، وبعض منها يذهب إلى الإسهاب بشرح الطريقة التي تكونت فيها العلاقة بينهما، إذ بدأت بشكل طريف وبأمر من السلطة حين كان عيواظ يعمل مهرجًا لدى السلطان العثماني، فأمره بالبحث عن مساعد له، فعثر على كراكوز الذي كان يعمل حدادًا، وقدما معًا عروضًا طريفة في قصر السلطان الذي أمر بقطع رأسيهما بسبب النكت البذيئة التي كانا يقولانها أمام حريمه[7]. بالطبع لا يمكن التحقق من صدقية هذه الحكاية، لكن شيوعها وتداولها حتى الوقت الحالي بعدد من الصيغ المتشابهة يدلنا على أولى سمات الكوميديا في عروض خيال الظل، أنها كوميديا حرمّتها السلطة، وهو ما تثبته أيضًا بعض الروايات التاريخية التي تشير إلى محاربة الحكام والولاة مسرح خيال الظل في بعض الأحيان، بسبب ما يحتويه من نقد سياسي واجتماعي؛ فمنذ عهد المماليك صدرت قرارات

(6) منير كيال، معجم بابات مسرح الظل، (بيروت: مكتبة لبنان، 1995)، ص10.

(7) ميسون الدخيل، "كراكوز وعيواظ"، الوطن أون لاين، 04\06\2013، https://archive.is/4MAXH

بإحراق شخوص مسرحيات خيال الظل وتعقب المخايلين[8].

إن آليات صناعة الهزل في مسرح خيال الظل تعتمد اعتمادًا رئيسًا على الطريقة التي رسمت بها ملامح الشخصيات، لتكون دائمًا بمنزلة أدنى من المشاهدين، حيث يبدو كراكوز شخصًا غبيًا يتعامى عن الواقع، يتحول إلى مصدر الضحك بسبب طبيعته العصبية، فهو يثور بسرعة، ويهدأ بسرعة، فتصدر عنه أفعال غير متوقعة تثير الضحك[9] في تباينها مع الحكم التي ينطق بها شريكه عيواظ الذي يتفاصح ويُنظر، لكنه يلازمه دائمًا، ويشاركه المصير ذاته. كذلك تعتمد مسرحيات خيال الظل على التلاعب اللغوي وعلى الألفاظ السوقية والحديث بصورة مباشرة عن الجنس كآليات لصناعة الهزل. أغلب الظن أن الاختفاء وراء الستار البيضاء والأجواء المعتمة التي تتطلبها عروض خيال الظل كانت تشجع المخايلين على اللجوء إلى هذه الأساليب في صناعة الضحك، أساليب لا تستخدم أيضًا في عروض الحكواتي التي يتواصل فيها المؤدي مع الجمهور في الضوء ومن دون حواجز؛ فالحكواتي كان أكثر ميلًا إلى الحديث عن البطولات الملحمية، وإذا ما تخللت الحكايات بعض الفواصل الطريفة، فإن الحكواتي سيلجأ إلى آليات مختلفة عن تلك المتداولة في مسرح خيال الظل لإقحامها، فلن يستخدم ألفاظًا سوقيةً بذيئة، ولن يحوّل شخصياته النبيلة إلى أضحوكة، بل سيعتمد على أساليب سردية من شأنها أن تولّد الضحك من مثل الحبكات القائمة على سوء الفهم.

في منتصف القرن التاسع عشر بدأت حركة رواد المسرح العربي في بيروت مع مارون النقاش الذي شكّل قطيعة مع أشكال الفرجة الشعبية التي كانت سائدة حينها واستورد المسرح الأوروبي بقوامه وملامحه الرئيسية ونصوصه؛ لتتجسد الشخصيات أمام الجمهور للمرة الأولى بعد أن كانت مجرد خيالات وظلال. لقد بدا أن النقاش ميال إلى الكوميديا، وكان واضحًا تأثره الشديد بموليير، إذ قدم مسرحيات (البخيل) و(أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد) و(الحسود السليط) التي لم تكن سوى نسخًا عربية مغناة من مسرحيات (البخيل) و(الطائش) و(طرطوف) لموليير. سبب هذا التأثر يتعلق غالبًا بالأسلوب الذي تميز به موليير الذي استقى موضوعات مسرحياته من الحياة العامة، فجاءت مجمل أعماله بمنزلة كوميديا بشرية ترسم لوحة كاملة للمجتمع الفرنسي في القرن السابع عشر بما يتضمنه من أسياد وأصحاب الطبقة المخملية وخدم وفلاحين، لذلك قدمت أعماله نماذج بشرية خالدة قادرة على تجاوز الظرف الزماني والمكاني الذي حيكت فيه، لأن موليير كان يصف بمسرحياته الإنسان بصورة عامة، ويحلل العقد والمشكلات التي تتعرض لها النفس البشرية في كل زمانٍ ومكان[10].

(8) محمد عبد المنعم، المسرح السياسي، (مصر: دار المعارف، 2014)، ص54.

(9) منير كيال، معجم بابات مسرح الظل، (بيروت: مكتبة لبنان، 1995)، ص11.

(10) سلام أبو الحسن، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، (الإسكندرية: مركز الإسكندرية للكتاب، 1993)، ص115.

رابعًا: بنية المسرحية الكوميدية السورية كما رسمها الهواة

لذا فإن آليات صناعة الهزل التي استوردها مارون النقاش وقدمها للجمهور العربي هي تلك التي ابتكرها موليير وطورها عن كوميديا دي لارتي التي تتمثل في صناعة شخصيات بسيطة أحادية الجانب، فهي لا تتعدى كونها أنماطًا اجتماعية بسيطة يمكن فهمها بسهولة، لتمنح المشاهد الوهم بأنه قادر على امتلاك الشخصية والتنبؤ بتصرفاتها[11]. بذلك تكون سمات مسرحيات مارون النقاش تتعارض تعرضًا كاملًا مع الشخصيات في مسرح خيال الظل التي لا يمكن التنبؤ بتصرفاتها. وفي سبعينيات القرن التاسع عشر جاء أبو خليل القباني ليرسم ملامح المسرح السوري بصورة توافقية، ليمزج بين أشكال الفرجة الشعبية (من مثل الحكواتي ورقصة السماح) والمسرح المستورد، ليرسخ المسرح حالةً طقسية اجتماعية أقرب إلى الشعب، وتدعمها السلطة المتمثلة بالوالي مدحت باشا[12]، إلا أن القباني تجاوز الخطوط الحمر التي تفرضها الرقابة السياسية والدينية عندما استعان بممثلتين من النساء لتقفا على خشبة المسرح أمام جمهور واسع في مدينة دمشق التي تحتجب نساؤها خلف حيطان البيوت ووراء سواد الملايات[13]؛ ليحرق مسرحه، ويرحل إلى مصر بعد أن حصل المتزمتون على فرمان سلطاني لإيقافه، ليخلف القباني فراغًا لم يملأه إلا جورج دخول الذي ابتكر شخصية المهرج (كامل الأصلي)، ويطور آليات صناعة الهزل من خلال ابتكاره أقدم شخصية سورية يمكن أن نصفها بأنها نمط شعبي، وكانت شخصية (كامل الأصلي) تجمع بين الذكاء الفطري والغباء وتوقعه طيبة قلبه في أحرج المواقف، لكنه كان يخرج منها بسلام في النهاية[14]. وفي مصر تتلمذ على يد القباني عدد من الفرق المسرحية التي كانت تزور دمشق لتقدم فيها عروضها المسرحية من مثل فرقة يوسف وهبي وأبيض عكاشة، ولم تكن هذه الفرقة تسافر إلى سورية بكامل طاقمها الفني، فتستعين ببعض الممثلين الهواة من أبناء المنطقة للمشاركة ببعض الأدوار في العروض المسرحية التي كان يختلط فيها الأداء التمثيلي بالموشحات الغنائية وأشكال فرجة أخرى من الطقوس الشعبية إضافة إلى المونولوجات الهزلية الغنائية. هؤلاء الهواة كانوا يرغبون في مواصلة العمل بعد عودة الفرق إلى مصر[15]، فاقتبسوا من العروض التي كانوا يشاركون بها، ليبدؤوا بتقديم عروض مصغرة عنها، وتعكزوا على الكوميديا لتقديم عروض ترضي الجمهور؛ لتكون نتيجة ذلك اسكتشات كوميدية قصيرة لازمت الكوميديا السورية غير

(11) ALBERT THIBAUDET, "Le rire de Molière", (L'Agora 01\04\2012). https://2u.pw/igubT .

(12) تيسير خلف، وقائع مسرح أبي خليل القباني في دمشق 1873-1883، (إيطاليا: منشورات المتوسط، 2019)، ص69.

(13) دلع الرحبي، السياسة والدين في مسرح أبي خليل القباني، 01-07-2016

https://2u.pw/jGPSA.

(14) علي الراعي، تاريخ المسرح العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد 284، ط2، (الكويت، 1990)، ص172.

(15) لؤي عيادة، تاريخ المسرح السوري.. الانتشار القومي.

المستوردة منذ ذلك الحين.

وفي سنوات الحكم العثماني الأخيرات، ظهر الشرخ بين المسرح التجاري الذي شكله هؤلاء الهواة بالاعتماد على الفنون الشعبية والهزلية الغنائية والرقص والمسرح الجاد وفنانيه الذين احتقروا الفن الشعبي، وأصروا على تقديم فنهم الراقي الخالص[16]، إلا أن الحال تغير في زمن الاستعمار الفرنسي، بعد أن اكتسبت المسرحيات الشعبية الكوميدية قيمة نضالية، عندما تحولت الكوميديا إلى أداة للنقد السياسي والسخرية والمقاومة. كذلك يجب ألا ننكر أهمية حقبة الانتداب الفرنسي على المسرح السوري، لأن الاستعمار سمح بتشكيل التجمعات الثقافية[17] بما فيها الأندية المسرحية.

خامسًا: الهزل في زمن البعث وما وراء أقنعة الجغرافيا والتاريخ

إن الحقبة التي عاشتها سورية بين عامي 1946 و1963 كانت قصيرة في التاريخ السوري المعاصر، إلا أنها كانت حاسمة في صياغة الهوية السياسية السورية لعقود مقبلة، وبخاصة أنها مثلت مرحلة انتقالية من الانتداب الفرنسي الذي استمر لمدة ربع قرن إلى الحكم الاستبدادي المتمثل في انفراد حزب البعث بالسلطة ما يزيد على نصف قرن. كانت سورية في تلك المدة على مفترق طرق بين بناء الدولة العصرية وتعزيز مؤسسات الحكم الجمهوري من جهة، وتأسيس سلطة الاستبداد من جهة ثانية؛ لذلك نشطت الحياة الحزبية آنذاك متمثلة في ظهور الحزب الوطني وحزب الشعب والحزب القومي السوري والحزب الشيوعي وحزب البعث العربي الاشتراكي[18]. آثار هذه المرحلة السياسية انعكست في المسرح السوري بتأسيس مزيد من الجمعيات والأندية المسرحية المستقلة من مثل جمعية المسرح الحر التي أُسست عام 1956، وتعد الجمعية الوحيدة التي ما تزال قائمة في المسرح السوري منذ تلك المدة؛ حيث إن حزب البعث أقفل الأندية بعد النكسة عام 1967، ومنع تشكيل الفرق من دون موافقة السلطات الأمنية؛ هكذا استكمل عملية مأسسة الفن المسرحي (التي بدأت في زمن الوحدة) واحتكار الدولة له وتوجيهه والسيطرة عليه[19]؛ ليترك ذلك أثرًا بالغًا في شكل العرض المسرحي، ولا سيما العروض الهزلية الشعبية، يفوق أثر تأسيس المسرح القومي. بينما تمثل انعكاس هذه المرحلة في المسرح التجاري بخلق نسخة جديدة منه، تغيب فيها الأفكار السياسية التي صعدتها

(16) علي الراعي، تاريخ المسرح العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد 284، ط2، (الكويت، 1990)، ص173.

(17) غسان الجباعي، "الولادة الثالثة للمسرح السوري"، موقع الجمهورية، (19\11\2020). https://2u.pw/4nVAn .

(18) تمام أبو الخير، "حوار مع بشير زين العابدين"، موقع نون بوست، (2020/05/27). https://www.noonpost.com/content/37134.

(19) غسان الجباعي، الولادة الثالثة للمسرح السوري.

الأفكار النضالية الشعبوية في زمن الاستعمار لحساب نوع خفيف من الكوميديا، يعتمد اعتمادًا كبيرًا على الرقص الشعبي والتهريج الجسدي[20]، وتتخلله بعض المشاهد الكوميدية القصيرة التي تقوم على شخصيات بغاية البساطة والسذاجة، تفتعل الغباء لإضحاك الجمهور، وتلجأ كذلك إلى التقنيات الكلاسيكية الأكثر شيوعًا في صناعة الهزل، من مثل تبادل الأدوار والتكرار الدوري لكلمة أو لمشهد.

سادسًا: مأسسة المسرح وتقويض الكوميديا

من الصعب تحديد إذا ما كان تزامن تأسيس المسرح القومي السوري مع الوحدة بين سورية ومصر هو من قبيل المصادفة فقط أو أنه كان ردة فعل ثقافية على هذا الحدث السياسي الذي كانت نتيجته اتحاد عدد من الكيانات المسرحية[21] في ذلك الوقت تحت إشراف مديرية الفنون التابعة لوزارة الثقافة، لترفع شعار (من الهواة إلى الاحتراف)، إلا أن الأمر الذي يمكن تأكيده أن تأسيس المسرح القومي أسهم بتوسيع الشرخ ما بين المسرح النخبوي والمسرح الشعبي، إذ سرعان ما بدأت وزارة الثقافة تتبنى أشكالًا مسرحية محددة دون غيرها، فاحتضنت المسرحيات التي تتوافق مع معايير النصوص المسرحية المستوردة من العالم الغربي، ونبذت العروض المسرحية الشعبية التي اكتسبت شكلها الخاص بفعل تراكم جهد الحركات المسرحية المختلفة التي نشطت في البلاد خلال حوالى 100 عام.

لا يعني ذلك انحسار موجة الكوميديا في المسرح السوري، إذ إن إنتاجات المسرح القومي لم تخل من العروض الكوميدية، لكنها حاولت أن تتميز بتقديم أشكال نخبوية من الكوميديا تنسلخ فيها عن كل ما كان سائدًا في العروض الشعبية الكوميدية في تلك المرحلة، لذلك بدأت تبحث عن آليات مختلفة في صناعة الهزل بالعودة إلى النصوص المسرحية العالمية المترجمة، فوجدت ضالتها في كوميديا الموقف التي تحمل بنية شبيهة ببنية التراجيديا في المسرح الكلاسيكي، حيث تبنى على صراع درامي يؤدي إلى خلق عقدة، لكن الفارق الجوهري بينهما أن العقدة قد تُحّل في الكوميديا بعد أن تبلغ الذروة بشكل توافقي بين القوى المتصارعة، لتعود الحياة إلى مجاريها، وتنتهي بنهاية

(20) هنري برغسون، الضحك، علي مقلد (مترجمًا)، (لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د.ت)، ص29.

(21) هذه الكيانات هي: النادي الشرقي، المسرح الحر، النادي الثقافي، أنصار المسرح.

للمزيد راجعة: موقع التاريخ السوري المعاصر، https://2u.pw/qeV7Y .

سعيدة غالبًا[22]. بل إن السنوات الأولى للمسرح القومي لم تكن إلا ارتدادًا كاملًا إلى النصوص العالمية المترجمة، فكانت المسرحيات التي أنتجها المسرح القومي في أعوامه السبعة الأولى جميعها مسرحيات مستوردة، وبعضها كان من الكوميديات الكلاسيكية لأرستوفان وموليير وجورج برناردشو، ولم يشذ عن هذه القاعدة سوى مسرحيتا (المزيفون) و(الخروج إلى الجنة) للكاتبين المصريين محمود تيمور وتوفيق الحكيم، وأنتجتا قبل انتهاء زمن الجمهورية العربية المتحدة.

وبعد أن طغى حافظ الأسد على الحكم، وبدأت تتجسد معالم السلطة الشمولية، صارت عروض المسرح القومي النخبوية تتقاطع مع عروض المسرح التجاري الهزلي بعدد من النقاط، أبرزها كان في مستوى بناء الحبكة الدرامية، إذ التقى صانعو المسرح حول نوع ثابت من الحبكة، فيه يجعلون أبطال مسرحياتهم ينزلقون إلى هوة نتيجةً زلة تراجيدية أو بسبب مفارقة كوميدية. في الحالين، تواجههم مشكلة عدم إدراك حقيقة الواقع الاجتماعي والسياسي المحيط بهم، وعدم قدرتهم على معالجته. ومن النقاط المشتركة بين المسرح الجاد والهزلي في هذه المرحلة أن المسرحيات معظمها تقنعت بالتاريخ أو الفانتازيا التاريخية[23] أو قنعت جغرافيا الوطن بقناع واسع أكثر شمولية، تصبح فيه بلاد العرب كتلة واحدة، في محاولة لرفع سقف السلطة الرقابية عن العرض المسرحي قدرًا بسيطًا من دون أن يخلو الأمر من بعض التنازلات الفكرية والفنية التي يقدمها صنّاع المسرح بغية إرضاء السلطة، والتماشي مع القيود التي تفرضها أجهزة الرقابة المشددة.

في ذلك الوقت كانت العروض المسرحية التي ينتجها الهواة تلعب دورًا مهمًا في سد الفجوة بين العروض المسرحية التي أنتجتها النخبة الثقافية وعروض المسرح التجاري. وازدادت قيمتها بعد أن نجحت فرقة هاوية قدمت مسرحية (الممثلون يتراشقون الحجارة) لفرحان بلبل بالتفوق على عروض المسرح القومي بدمشق على الرغم من طاقم نجومه وإمكاناته التقنية [24]. لعل السبب في ذلك أن الفِرق الهاوية كانت متحررة بعض الشيء من تلك القوالب الجامدة التي أطرت المسرحين القومي والتجاري، فكانت تستفيد من الإرث المسرحي الذي خلفته الحركات المسرحية المختلفة في سورية من دون أن تفرض قيودًا على نفسها، ومن دون أن تلجأ إلى إعادة إنتاج الشكل ذاته الذي واظب المسرح التجاري على إنتاجه من دون مجازفات؛ لذلك بدا مهرجان الهواة حقًا عيدًا للمسرحيين الشباب في أعوامه الأولى، وكان محركًا ومنشطًا للحركة المسرحية بكاملها، بل كان حافزًا للمحترفين كي يطوروا

(22) محمد عناني، فن الكوميديا، (مصر: مكتبة الأسرة، 1998)، ص11-12.

(23) رياض عصمت، المسرح العربي سقوط الأقنعة الاجتماعية، (دمشق: مطبوعات وزارة الثقافة، 2011). ص11,

(24) المرجع السابق نفسه، ص34-35.

تجربتهم ويغنوها آنذاك[25]. لكن السلطة عملت على احتواء هذه الحركة المسرحية ومأسستها، ليتلاشى مهرجان الهواة تدريجًا، وتحل محله مهرجانات ترعاها المنظمات الشعبية[26] من مثل (اتحاد العمال) و(اتحاد شبيبة الثورة) و(الاتحادات الوطنية لطلبة سوريا) في المسرح الجامعي.

سابعًا: دريد لحّام؛ الكوميديا الشعبية المشذّبة والمكرّسة

السياسات التي اتبعتها السلطة لاحتواء الحركات المسرحية المنوعة كان لها آثار سلبية، أبرزها فرض الرقابة المشددة التي أجبرت المسرح على تقديم حوارات تتوافق مع الفكر الشمولي لحزب البعث. على الرغم من ذلك، كان لها آثار إيجابية بدورها، إذ أسهمت مأسسة المسرح في انتظام الإنتاج المسرحي، ما أدى إلى تكريس بعض الأسماء والتجارب وازدهار الحركة المسرحية في المدن المركزية، خصوصًا دمشق وحلب. وفي الكوميديا كرّس نظام البعث تجربة دريد لحّام ورفاقه بوصفه النموذج الأوحد للمسرح الشعبي.

عبر مسيرته الطويلة، ومن خلال الشركات التي شكلها مع نهاد قلعي وعمر حجو والماغوط من بعدهما، كان لدريد لحّام الدور الأبرز في تطوير آليات توليد الهزل؛ أكثرها إثارةً للاهتمام الطريقة التي ركّب فيها دريد لحام شخصيته الأيقونية (غوار الطوشة)؛ فبطربوشها الأحمر وشروالها العريق وقبقابها الذي يحرك إيقاع المسرح تختزل بيئة شعبية تكاد تتلاشى، فضلًا على أن سلوكها غير المتوقع الذي يجعلها المحرك الأول للحدث يجعلها تستعيد بعض خواص شخصية كراكوز وآليات الإضحاك في مسرح خيال الظل، لكنها تعيش في بيئة درامية مكتظة بالأنماط الاجتماعية التي صيغت على طريقة بسيطة يمكن فهمها بسهولة والتنبؤ بسلوكها، ويشكل شراكة فريدة مع شخصية (حسني البورظان) التي صاغها نهاد قلعي على غرار شخصيات المسرحيات الكوميدية الراقية المستوردة. بذلك برزت شخصية غوار الطوشة التي اختزلت بملامحها وسلوكها تطورات الفن الشعبي، وتقفز بلحظات إلى مستوى وعي الجمهور لتخاطبهم بلسان حالهم في تقييم الحدث الذي تشارك فيه، وتعلق عليه.

ذلك يقودنا إلى ثاني آليات صناعة الهزل المستخدمة في مسرحيات دريد لحّام، ألا وهي التغريب؛ إذ كانت هذه المسرحيات تعتمد على الآليات التي ابتكرها بريخت في صناعة الهزل، من مثل الانقسام بين الكلمة والفعل أو الحدث والتعليق عليه[27]، لتخرج الشخصيات عن سياق النص، وتخاطب

(25) المرجع نفسه، ص35.

(26) المرجع نفسه، ص35.

(27) عبد الغفار مكاوي، المسرح الملحمي، (المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي سي آي سي، 2017)، ص35.

الجمهور خطابًا مباشرًا، لتؤدي من خلال هذه الآليات إلى الغرض ذاته في المسرح البريختي، وهو تقديم العبرة المباشرة للجمهور، ليستثمر لحّام هذه الآلية لتقديم الرسائل السياسية المؤدلجة، ويستثمر هذه المساحة الخارجة عن النص لترديد الشعارات الطنانة التي يرفعها حزب البعث في بعض الأحيان.

إضافة إلى ذلك، فإن لحّام لم يتخلَّ عن آليات صناعة الهزل الموروثة من المسرحيات الشعبية السابقة، ليحافظ على الهزلية الغنائية والحالة الطقسية التي يضفيها الطقس الشعبي، بل إنه أعاد توظيف هذه الفواصل ضمن آليات جديدة اختلقها لتطوير آليات صناعة الهزل؛ نذكر منها الأسلوب الخاص الذي اعتمده بالتلاعب اللغوي الذي تتداخل فيه الأصوات المتعددة من مشاهد متزامنة تملأ الخشبة، ليشكل تعاقبها معنى هزليًا مختلفًا عن سياقاتها المنفردة، فتولّد الضحك. مثال على ذلك جملة (أوعى الزيت) التي يرددها الناطور طيلة مسرحية (مسرح الشوك)، ثم عاد لحّام ليطور هذه التقنية رفقة الماغوط، ليشكل المعنى الهزلي الكلي من خلال المشاهد المتداخلة في مسرحية (كاسك يا وطن) التي تمسرح التلفزيون، وتبني السياق الهزلي من خلال التعاقب النشاز للمشاهد العشوائية.

ومن الآليات التي عرّج لحّام على استخدامها لتوليد الهزل أيضًا: (البارودي) أو المحاكاة الساخرة التي تعرّف بأنها تكرار مع اختلاف ساخر ومفارق وعابر للنصوص، لتكون انعكاسًا للأصل، وبذلك تحوي مسافة نقدية بين النص الأصلي والنص الذي يُنتَج، هذه المسافة يشار إليها عادة عبر المفارقة والسخرية[28]. هذه التقنية استخدمت لأول مرة في المسرحيات السورية في (مسرح الشوك) في مشهد (الرياح قتلت أختي) الذي يُعاد به إنتاج شكل العرض الجاد الذي يقدمه مخرجو المسرح القومي بغرض السخرية؛ واستُخدِم أيضًا في مسرحية (كاسك يا وطن) التي أعادت إنتاج شكل التلفزيون ومحتواه، لتفتح الأفق أمام مسافة نقدية بالتعاطي مع آليات الإنتاج الفني والإعلامي، إلا أن هذه المشاهد تبدو غريبة إذا ما أخذنا بالحسبان أن نهاد قلعي المشارك في (مسرح الشوك) كان أحد مؤسسي المسرح القومي، وأول من أداره، وإذا ما أخذنا بالحسبان أيضًا المنزلة التي يتمتع بها دريد لحّام في التلفزيون السوري يوم قُدمت (كاسك يا وطن). بذلك تؤكد هذه المحاكاة الساخرة أن ما يُنتَج لا يرمي إلى التغيير بقدر ما يحتوي على مسافة من نقد الذات وما تؤدي إليه هذه الآلية من تنفيس؛ لتكون (البارودي) آلية مختلفة بصناعة الهزل استخدمها لحّام لتؤدي الوظيفة ذاتها التي يقوم بها الحوار، حين ينتقد أشكال السلطة القائمة، ويركّب لغوار الطوشة لسان حال الشعب، لينطق بأوجاعهم، ويصمت للحظة، ليستمتع بتصفيق المقهورين. نعم، إن لحّام لا يعلنها جهرًا، ولا يذكر بأي حوار أنه ينتقد الحاكم أو السلطات القضائية والتنفيذية والتشريعية في سورية، بل يضع على

(28) Linda Hutcheon, A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms, (united states of America: University of Illinois press, 2000).

الوطن قناعًا لتكون الانتقادات موجهة إلى الحكام في وطن أشمل يضم العرب من المحيط إلى الخليج، بحسب الخريطة التي ترسم حدوده في (كاسك يا وطن)؛ لتحول هذه الحدود مسار النقد السياسي في العرض المسرحي، ليتحمل مسؤولية الذل والقهر والجوع المسؤولون الذين يقفون في وجه وحدة الأقطار العربية، ويتآمرون مع الغرب للحد من المد الاشتراكي.

أثر هذه المسرحيات طال التجارب السورية اللاحقة كلها، بما فيها فرق الهواة التي كانت تسعى لتقديم الكوميديا في مسارح الشبيبة والمسارح الجامعية، لتكون آلية تقطيع المشاهد ودمج الحوارات المتنافرة من مشاهد متزامنة على الخشبة هي الأكثر شيوعًا في هذه المسرحيات، من دون أن ننسى الجهد الكبير الذي تبذله الاتحادات المسؤولة عن العروض في تحديد مسارها وأدلجتها، والتي كانت تستعير بدورها مشاهد من حوارات الماغوط البعثية في (كاسك يا وطن) لتجبر الهواة على افتتاح عروضهم بمشاهد قومية تتوافق مع الفكر الشمولي السائد، وتذيّل المنشورات الخاصة بهذه الأعمال بالعبارة (الكليشيه) ذاتها: (النصر لقضية شعبنا)، لتلغي وجود الفنان الفرد لصالح الشأن العام والقضية.

ثامنًا: مسرح همام حوت؛ عندما خلعت الكوميديا السورية الأقنعة عن الوطن

ذلك لا يعني أن المسرح السوري فقد قدرته على ابتكار آليات لتوليد الهزل منذ تلك الحقبة، إذ كانت تظهر بين الحين والآخر ظواهر مسرحية محملة بروح التجديد تحارب مقصات الرقابة وقمع السلطة لتقديم كوميديا خارج إطار الخطوط الحمر. هذه التجارب معظمها بقي على الهامش، ولم يُكرس منها سوى تجربة همام حوت في حلب الذي تزامن عرض مسرحيته الجماهيرية الأولى (ليلة القبض على بكري) مع تغييرات على مستوى السلطة، فكان ذلك بعد موت باسل الأسد، والبدء بتحضير بشار الأسد لخلافة أبيه؛ لتُستثمَر تجربة همام حوت في إعادة حلب إلى المشهد السياسي لأول مرة من بعد 1982 التي أخرجت حلب من الواجهة الاقتصادية والثقافية والسياسية حينها[29].

ومع همام حوت اختلفت بنية المسرحية السورية كله، لقد تخلى عن الهزلية الغنائية والأقنعة التاريخية والجغرافية التي كانت الكوميديا السورية ترتديها لعقود طويلة، ليبني بدلًا منها فضاء مسرحيًا يحاول أن يطابق بمعالمه الزمانية والمكانية التاريخ والجغرافية اللذين ينتمي إليهما المشاهدون؛ لتكون شخصية الموطن التي تظهر على الخشبة لأول مرة هي شخصية المواطن السوري في الزمن المعاصر، وليست شخصية مواطن ينتمي إلى بلد مقنع بأقنعة الفانتازيا التاريخية أو الجغرافية التي

(29) نورس يكن، "حلب الحرب على الهوية والتاريخ"، آلترا صوت، 20\11\2016، https://2u.pw/bQiAl.

ابتدعها دريد لحام والماغوط. لكن الأمر الأكثر إثارة في بنية المسرحيات القادمة من حلب أنها أخذت بالحسبان التعددية في الهوية السورية؛ لنشاهد على الخشبة شخصيات تنطق باللهجات السورية الحية المتباينة بدلًا من استخدام اللغة العربية الفصحى أو اللهجة البيضاء أو حتى لهجة حلب المحلية وحدها؛ فاستثمر حوت الفوارق اللغوية التي تقسم السوريين وما ترمز إليه كل لهجة في الشارع السوري لتكون إحدى آلياته بصناعة الهزل. نتيجةً لذلك باتت العروض المسرحية الكوميدية تعبر عن انقسام الشارع السوري طائفيًا ومناطقيًا وعرقيًا أيضًا، من خلال الشخصيات التي أقحمها في عروضه عن الكرد والأرمن. لكن الحوت لم يوظّف هذه البنية بالطريقة المثلى، بسبب المقولات السياسية التي كانت تنطوي عليها عروضه التي كانت تدور ضمن فلك المباح، ولا تتمرد على السلطة القائمة؛ إذ إن الحوت لم يكسر الخطوط الحمر إلا شكليًا، ليعيد صياغة مقولات حزب البعث في فضاء مسرحي مختلف، تسقط فيه الأقنعة عن التاريخ والجغرافية، لكن قناع المراءاة ظلّ حاضرًا وازداد قبحًا؛ إذ بات العدو في مسرح همام حوت أكثر وضوحًا مما كان عليه في مسرحيات دريد لحام والماغوط، فالعدو هو أميركا وإسرائيل والقوى الغربية المتآمرة التي تتسبب بوضع شخصيات المسرحية -التي تختزل الشعب- في ظرف مأسوي، ليكون الحل المقترح الجاهز بالتكاتف والالتفاف حول الوطن الذي يختزل بشخص الرئيس، فهو المنقذ الذي يلعب دور البطل الغائب.

ثامنًا: كوموس؛ الهزل غير المقصود

حتى تكتمل الصورة لا بد من الحديث عن الرداءة الدرامية التي كانت تولّد الهزل. ففي بعض عروض المسرح القومي الجادة كان الهزل يتولد من دون قصد في المسرحيات التراجيدية الرديئة التي كان يقدمها زيناتي قدسية وهشام كفارنة وآخرون. إذ إن الرداءة التي تتسم بها صناعة التراجيديا في هذه العروض، والمبالغة بالبكاء واللطم والصراخ تجعل هذه العروض تؤدي دورًا عكسيًا، لتكتسح صالات العرض الضحكات في اللحظات الدرامية الحرجة التي يُفترض أن تستدر دموع التعاطف، كونها صنعت لمحاكاة مشاعر الألم والحزن البشري. فعليًا تبدو هذه العروض وكأنها تستخدم عن غير قصد آلية بصناعة الهزل قديمة قدم المسرح، ألا وهي (الكوموس) التي استخدمها أسخيلوس في مسرحية (الفرس) التي صورّت بكائيات الفرس بعد انهزامهم في معركة سلاميس ضد اليونانيين[30]، فتسببت المبالغة بالنواح والبكاء بتوليد الضحك بدلًا من الحزن. لذلك كانت عروض زيناتي قدسية وأقرانه (كوموس) طويل، ويزيد من جرعة الضحك فيها تعليقات المشاهدين الذين يبدو وكأنهم

(30) أسخيلوس، تراجيديات أسخيلوس، عبد الرحمن بدوي (مترجمًا ومقدمًا)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999)، ص123-131.

يحضرونها بغرض السخرية، إلا أن الأمر الذي يزيد من جرعة السخرية أن هذا الشكل من العروض كان يتكرر بصورة دورية وبالأسلوب ذاته، وفيه توزع بروشورات لتشير إلى أن هذه العروض درامية وجادة وذات قيمة، ويجب احترامها، ليعبر ذلك عن الهوة الكبيرة التي أصبحت تفصل بين المسرح القومي والجمهور في مطلع الألفية الثانية.

تاسعًا: ثورة 2011: الخطوط الحمر قابلة للانفجار

إن كثيرًا من الأشياء المضحكة من حيث المبدأ لا تبدو في الواقع مضحكة، إذ إن استمرار استعمال الميكانيكية ذاتها يؤدي إلى التغطية على الميزة المضحكة ويغلفها بغشاء[31]. هكذا كان يبدو المسرح الكوميدي السوري في مطلع الألفية فاقدًا بريقه وقدرته على الإضحاك بسبب مواظبته على استخدام الخدع ذاتها، واجترار النكت التي استهلكها لحّام أو الحوت أو الاستيحاء منها. فعليًا كانت الفرق الهاوية والمسارح التجارية تجتر النكت ذاتها لأسباب تتعلق بالرقابة، فهي تُخضع نفسها لرقابة ذاتية، وتلتزم بحدود النقد المسموح بها من خلال إعادة الصياغة ذاتها مرة تلو الأخرى. لم يخرج عن هذا الإطار فعليًا سوى بعض المخرجين الجدد في المسرح القومي الذين تمردوا على الشكل المسرحي الذي تلتزم به المؤسسة، ليحاولوا أن يقدموا عروضًا كوميدية جماهيرية تستند إلى آليات مختلفة في الإضحاك، وأبرز هؤلاء المخرجين رغداء شعراني وأسامة حلال وكفاح الخوص الذين عملوا على بناء بنية جديدة في العروض الدرامية، توّلد الضحك من خلال تكرار النص أو الكلمة ومن خلال التنافر ما بين الأداء الجسدي والصوتي، لنشاهد في عروض الشعراني شخصيات تتحرك على الخشبة بثبات وهدوء، وتصرخ نصوصها، وتتلاعب بالإيقاع إلى أن يدرك الجمهور اللعبة، وتبدأ أصوات الضحك تتعالى. فعليًا إن ما يوّلد الضحك في هذه العروض أن الممثل يتحول فجأة من كيان حي يمكن التعاطف والتماهي معه إلى شيء، فنحن نضحك في كل مرة نشعر فيها أن الإنسان يتحول إلى شيء[32]. المثال الأوضح على ذلك نجده في مسرحية (جثة على الرصيف) التي قدمها أسامة حلال عن نص لسعد الله ونوس عام 2007 في نفق للمشاة، وأعاد إنتاج نسخة مختلفة عنها بعد اندلاع الثورة؛ نسخة انفجرت بها الأبعاد الرمزية، عندما بدت الجثة أكثر حياةً من شخصية السيد الذي يشتريها لتكون طعامًا لكلبه.

من خلال التباين بين النسختين اللتين قدمهما أسامة حلال من مسرحية (جثة على الرصيف)

(31) هنري برغسون، الضحك، علي مقلد (مترجمًا)، (لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د.ت)، ص31.

(32) المرجع نفسه، ص42.

يبدو واضحًا أن الثورة التي اندلعت عام 2011 غيرت معالم الكوميديا في المسرح السوري. لكن هذه التغييرات بدت أكثر قسوة مع العروض المسرحية المباشرة التي بدأت تملأ المسارح والمقاهي، لقد أدت الحماسة الشعبية للتمرد تمردًا كاملًا على الخطوط الحمر التي فرضتها الرقابة على المسرح المؤسساتي، ليخرج المسرحيون سريعًا عن الخطوط الحمر وعن المؤسسة، وليتجاوز بعضهم خطوط الموت؛ فكانت النتيجة هجرة هذه التجارب إلى الخارج لتكمل مسيرتها بمسرح سياسي أكثر مباشرة، لا يلجأ إلى المواراة والتلميحات المكشوفة، بل يستخدم أسلوب النقد المباشر، ويحاول أن يولّد الضحك من خلال استخدام آليات لفظية أكثر سوقية وبذاءة والسباب المباشر الذي كان محرمًا بحق الشخصيات التي تمثل السلطة وعلى رأسها بشار الأسد.

في المقابل، فإن العروض المسرحية الكوميدية التي أنتجها الفنانون الموالون للنظام اختلف محتواها في هذه المدة، فتحاشى عدد كبير من الفنانين تقديم عروض لها أي دلالات سياسية، لأن ما كان مباحًا المساس به في الأمس بات اليوم خطًا أحمر. في حين إن بعض الفنانين وظفوا أنفسهم بخدمة فكر النظام، لينتجوا عروضًا تتوافق مع الأيديولوجيا الجديدة التي سوّق لها عبر إعلامه، لتتحول لدى هؤلاء المسارات المتعلقة بالسخرية، فتخلت عن الاستهزاء المبطن من أشكال السلطة، وتحولت إلى الاستهزاء بالثوار والناس المستضعفين في المناطق الخارجة عن سيطرة الأسد واللاجئين في الخارج.

وفي الخارج السوري كان المسرح الجاد الذي يعبر عن مأساة اللاجئين وفرادة الألم السوري هو الأكثر شيوعًا، لكن ذلك لم يمنع من ظهور عدد من الحركات المسرحية الجديدة التي بنت تجاربها على آليات في صناعة الهزل لم تكن شائعة كثيرًا من قبل. من هذه العروض مسرحية (ليلة حارة صيفية في مدينة منسية) للمخرج أسامة الحفيري الذي بدا نسخة (بارودي) من مسرحيات العبث الجادة التي كانت تقدم في سورية قبيل الثورة؛ ليشير هذا النوع من العروض إلى أن المسرح السوري ما يزال يبحث عن تطوير آلياته بصناعة الهزل حتى بعد تشظي السوريين.

عاشرًا: خاتمة

في الختام، يجب أن ننبه مجددًا أن الصورة التي رسمناها عن الهزل في المسرح السوري هي صورة ناقصة قطعًا؛ فنحن أيضًا محكومون بالآليات التي اتبعتها السلطة للحد من خطر الكوميديا التي تمثلت في اللجوء إلى كم الأفواه، وتشذيب الأصوات الخارجة عن مسارها الفكري بمقصات رقابية حادة أو الاكتفاء بتهميشها، مع فتحها النوافذ بالمقابل أمام تجارب تنتقيها لتمثل قرينًا هزليًا منها،

يرسّخ الأيديولوجيا السياسية، ويعمقها شعبيًا. إلا أن الجهد الذي بذله الفنانون السوريون في تطوير آليات صناعة الهزل، بمن فيهم الفنانون المكرسون من السلطة، تشير إلى نزعة دائمة الحضور، تهدف إلى التمرد على مقص الرقيب، والخروج -على الأقل- من قوقعة الأيديولوجيا السياسية الجامدة والأفكار العقائدية الراسخة إلى مساحات أوسع للعب على المفهومات بغرض التمرد أو التنفيس. كان من انعكاسات هذا التفاعل الجدلي بين السلطة والهزل استخدام العبارات الجاهزة المعدّة للتعبير عن الولاء بغير سياقها أسلوبًا للتمرد. هذا الأسلوب يتضح بالشكل الأمثل في المشهد الأخير من مسلسل (عودة غوار) الذي يقف فيه دريد لحّام على خشبة المسرح ليردد عبارة (أمرك مولاي) في غير سياقها، فيتمرد بالعبارات المعدّة لإعلان الطاعة على البنية التي تحكم شكل العرض والعلاقات في هذا الفضاء؛ ليختزل لحّام بهذا المشهد -الذي صوره على خشبة المسرح- الأساليب التي اتبعها في اللعب المسرحي، والأسباب التي دفعته إلى البحث دائمًا عن آليات مختلفة بتوليد الهزل تتكرر بها المقولات ذاتها. هذا التكرار يخلق لدى المتابع بالنهاية شعورًا بأن الهزل في المسرح السوري عقيم غير مولّد، مهما اختلفت آليات صناعته، لكن التبحر بتفاصيل العروض المسرحية سيثبت أن هذا الرأي لا يمكن تعميمه، حتى بنتاج الفنانين الذين كرستهم السلطة.

المصادروالمراجع

بالعربية

1. أبو الحسن. سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، (الإسكندرية: مركز الإسكندرية للكتاب، 1993).
2. أرسطو، فن الشعر، عبد الرحمن بدوي (مترجمًا)، (بيروت: دار الثقافة، 1973).
3. أسخيلوس، تراجيديات أسخيلوس، عبد الرحمن بدوي (مترجمًا ومقدمًا)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999).
4. الراعي. علي، تاريخ المسرح العربي، سلسلة عالم المعرفة، ع: 284، ط2، (الكويت، 1990).
5. برغسون. هنري، الضحك، علي مقلد (مترجمًا)، (لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د.ت)،
6. خلف. تيسير، وقائع مسرح أبي خليل القباني في دمشق 1873-1883، (إيطاليا: منشورات المتوسط، 2019).
7. زاده. طاش كبرى، أحمد بن مصطفى، موسوعة مصطلحات مفتاح السعادة ومصباح السيادة، (بيروت: مكتبة لبنان، 1998).
8. عبد المنعم. محمد، المسرح السياسي، (مصر: دار المعارف، 2014).
9. عصمت. رياض، المسرح العربي سقوط الأقنعة الاجتماعية، (دمشق: مطبوعات وزارة الثقافة، 2011).
10. عناني. محمد، فن الكوميديا، (مصر: مكتبة الأسرة، 1998).
11. كيال. منير، معجم بابات مسرح الظل، (بيروت: مكتبة لبنان، 1995).
12. مكاوي. عبد الغفار، المسرح الملحمي، (المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي سي آي سي، 2017).

بلغة أجنبية

1. Hutcheon. Linda, A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms, (united states of America: University of Illinois press, 2000).

صورة السُّلطة في مسرحيات جمعيَّة المهندسين المتَّحدين

حمدان العكله[1]

أولًا: الملخَّص

يعالج البحث العلاقة بين النِّظام في سورية بوصفه نظامًا شموليًّا يعتمد على الممارسات الدِّكتاتورية، والهيمنة الثقافيَّة، على المنتجات الفنيَّة كافَّة، هذه الهيمنة تأخذ شكلًا فنيًّا مهددًا الممارسة المسرحيّة، إذ تتدخَّل أجهزة النِّظام في مكونات العمل الفنيِّ الإداريَّة ثمَّ الجماليَّة، لتقديم نماذج وأعمالٍ فنيَّةٍ تتلاءم مع الخطاب الأيديولوجي للسلطة.

يتَّضح ذلك في علاقة النِّظام مع فرقة المهندسين المتَّحدين المسرحيَّة، إذ عمدت الفرقة من أجل استمرارها إلى تبنِّي سردية النِّظام السوريِّ وتقديم نماذج مسرحيَّةٍ نتناول منها صورة البطل المقاوم المتفرِّد بالحكم لا على صعيد الواقع فحسب، بل في المستوى الفنِّي أيضًا، ولكي تتَّضح حدود شخصيته البطوليَّة يعمد إلى اختلاق بطلٍ معارضٍ له يضارعه بالقوَّة والسَّطوة متمثِّلًا في صورة العدو خفاءً وتجليًا، فيصبح المستوى الخطابيُّ الفنيُّ المؤدلج متماشيًا مع الخطاب السَّياسيِّ للسُّلطة على أرض الواقع.

ثانيًا: إشكالية البحث

نتناول في هذا البحث شكلين رئيسين متضادين ظاهريًا، متَّفقين حقيقةً في الغايات والأهداف، يتمثَّل الشَّكل الأوَّل في شخصيَّة البطل المقاوم الذي لا يظهر على خشبة المسرح مباشرةً، بل أُشير إليه بالضمائر الغائبة مراعاةً لهيمنة الرَّقابة الفنيَّة الممارسة على العروض المسرحيَّة من جهةٍ، ومنحه طابع القداسة من جهةٍ أخرى، ويختفي هذا البطل خلف قناع الفكرة المهيمنة التي يتمُّ تحميلها

(1) دكتوراه في الفلسفة، تخصُّص فكر عربي معاصر من جامعة دمشق، له مقالات وأبحاث عدة منشورة تتناول القضايا السياسية والفكرية المعاصرة.

لذلك النَّموذج، أمَّا الشَّكل الآخر فيمثِّله العدوُّ الذي اختلقته السُّلطة نفسها، ويظهر هذا العدو على المسرح بأقنعة مختلفة كـ (السفير، المندوب، رجل الأعمال...)، وذلك ليتمَّ تلميع صورة السُّلطة من خلاله، إذ إنَّ العلاقة بين هذين النَّموذجين توضِّح إحداهما الأخرى وتفسِّرها؛ لأنها تشكِّل في المسرح -كما في الواقع- المحور الذي تدور حوله الأحداث الأخرى.

ثالثًا: فروض البحث

1. هيمنة الشَّكل السِّياسيِّ على الشَّكل الفنيِّ بمظهريه الإداريِّ والجماليِّ للأعمال المسرحيَّة.

2. تأثير الخطاب الأيديولوجيِّ للسُّلطة في الممارسات الفنيَّة لمسرح المهندسين المتَّحدين.

3. خضوع الأعمال المسرحيَّة في شكلها وممارستها للرَّقابة السُّلطويَّة منذ لحظة التأليف حتى عرض تلك الأعمال عبر استراتيجية الهمس.

4. اشتغال السُّلطة على سياسة (ما بعد الحقيقة) التي تعمل على ترويج الوهم والوعود الزائفة للتلاعب بمشاعر الجماهير.

ويهدف البحث إلى:

1. توضيح ملامح صورة السُّلطة، وحدود شخصيَّتها، عبر رصد انعكاساتها في الأعمال المسرحيَّة المدروسة.

2. معرفة الخطاب الذي تحيل عليه شخصيَّة البطل المقاوم، ومعرفة شكل المقاومة التي يتبنَّاها.

3. كشف عملية الأدلجة الفنيَّة التي استخدمتها السُّلطة عبر سياسة صناعة الثقافة التي تعتمدها للسَّيطرة على المنتج الفنيِّ، والتَّحكُّم في أثره في الشَّعب.

4. الوقوف على مفهوم العدو وأشكاله وكيفيَّة تجلِّيه في الأعمال المسرحيَّة، ومعرفة كيف يؤثِّر في أحداث المسرحيَّة وشخصياتها.

اعتمدنا **المنهج النَّقديَّ السُّوسيولوجيَّ**، وذلك لربط أشكال التَّعبير الجماليِّ بالممارسات السياسية المتمثِّلة في السَّلطة ورصد انعكاسها على الواقع الاجتماعيِّ، ونقد تلك الممارسات التي

تستغلُّ فيها السُّلطة أشكال الوعي الفنيّ لمصلحة أهدافها الأيديولوجيَّة.

يتناول البحث نماذج مختارةٍ من أعمال فرقة المهندسين المتَّحدين المسرحيَّة، وقد حاولنا تغطية المدة الزمنيَّة الممتدَّة بين عامي (2000- 2011)، آخذين بالحسبان الأحداث التي مرَّت على سورية خلال هذه المدة، وكيفيَّة تعامل هذه الفرقة مع هذه الأحداث، وبخاصَّة أنّها كانت مخاضًا لولادة ثورة الشَّعب السوريّ، وقد وقع الاختيار على ثلاثة أعمالٍ مسرحيَّةٍ، وهي بحسب التَّرتيب الزمنيّ:

1. ((مسرحيَّة (ضدُّ الحكومة) التي عُرضت أوَّل مرةٍ عام 2002، في دمشق، حضر العرض عددٌ من المسؤولين (ضباط ووزراء..)، وقد بلغ عدد العروض بين (300 و350 عرضًا) خلال سنة ونصف.

2. مسرحيَّة (عفوًا أمريكا) التي عُرضت أوَّل مرةٍ عام 2005، في دمشق، وقد بلغ عدد العروض حوالى (300 عرض) خلال سنة.

3. مسرحيَّة (فساد أكاديمي) التي عُرضت أوَّل مرةٍ عام 2009، في دمشق. وقد بلغ عدد العروض أكثر من (400 عرض) خلال سنتين.

وقد عُرضت هذه الأعمال في أغلب المحافظات السُّورية، وفي مهرجان المحبَّة في اللَّاذقية، وفي مهرجان بصرى الدوليّ في درعا، وخلال فعَّاليات معرض دمشق الدوليّ، وفي مهرجان الربيع في حماة)).[2]

رابعًا: التَّمهيد

أسّست فرقة المهندسين المتَّحدين في مدينة حلب عام 1990، وضمَّت عددًا من المهندسين وغيرهم من هواة المسرح، ونذكر منهم: ((مصطفى أحمد آغا، عبد الحليم قطَّان، صفوان عقَّاد، عمر شعراني، حازم حدَّاد، عبد الرَّحمن عيد، إلين قهوجيان، حسين شيبان، عهد فنري، رشا حاضري، رشا رستم، سلاف الكرْز، مازن بنّي، هيثم حوت، أحمد مكاراتي، محمَّد شيخ علي، محمَّد قنوع، محمَّد جعفر، مصطفى بدوي، محمَّد زين، عمار ميري، عرفان أورفلي... وغيرهم))[3]، وقد بقيت أعمالها محصورةً ضمن مدينة حلب، يتابعها جمهورٌ محدَّدٌ، ولم يُكتب لها الانتشار إلَّا بعد أن تبنَّتها السُّلطة السياسيَّة مع بداية العقد الأوَّل من القرن الحادي والعشرين، أي مع وصول بشَّار الأسد إلى الحكم، الذي وثَّق بدوره صداقته بمؤسِّس هذه الفرقة المهندس (همام حوت) ممَّا كان له أثرٌ واضحٌ في مضمون أعمال الفرقة.

(2) حمدان العكلة، "همام حوت، مقابلة شخصية"، عبر الهاتف، (إسطنبول: 16أغسطس/آب-2021.)

(3) حمدان العلكة، "همام حوت، مقابلة شخصية" عبر الهاتف، (إسطنبول: 24أغسطس/آب-2021.)

أمَّا النُّصوص التي كانت تُكتب لتلك المسرحيات فهي ذات مشارب مختلفةٍ، يكتبها هواةٌ ومتخصصِّين ((فمثلًا تمَّت الاستفادة من نصوص محمَّد الماغوط (المهرّج، سأخون وطني)، أمَّا مسرحيَّة ليلة القبض على بكري فقد ألَّفها نهاد سيريس، ومسرحيَّة عربي وشوية كرامة هي من تأليف الدكتور عبدالجبار العبد، ومسرحية ليلة سقوط بغداد من تأليف الدكتور عمر خشروم ومازن طه، وبعد أن تُكتب المسرحية يقوم فريق الإعداد المؤلَّف من أربعة أو خمسة من أعضاء الفرقة نفسها لتجهيزها للعرض، ثمَّ تقدَّم النصوص لعرضها على لجنة الرَّقابة في وزارة الثَّقافة، فتقرُّ النصَّ أو لا تقرّه، أو يُطلب تعديله، فيتمُّ التعديل وفقًا لتعليمات الرَّقابة، وكان بشار الأسد يتدخَّل شخصيًّا ليطرح توجيهاته في لقاءات مباشرةً، إذ التقيت به حوالي ست مرَّات في مناسباتٍ مختلفةٍ، أو عن طريق وسائط من قبله))[4].

وقد قدَّمت فرقة المهندسين المتَّحدين مجموعةً كبيرةً من الأعمال وذلك منذ تأسيسها حتى اندلاع الثورة السُّورية التي قادت إلى توقُّف نشاطها بإدارة مؤسِّسها همام حوت، وهي: ((همسات وأنغام خريفيَّة، همسات وأنغام صيفيَّة، كلمات، الحكي مو متل الشوف، حفلتنا على الفانوس، الحقينا يا حكومة، الوالي الجديد، حرامية وعلي بابا، بانتظار الوزير، حلب سات، فضائيات 2000، دستور يا حاضرين، ليلة القبض على بكري. أما بعد سنة 2000، فهي: طاب الموت يا عرب، ضد الحكومة، ليلة سقوط بغداد، عفوًا أمريكا، عربي وشوية كرامة، فساد أكاديمي))[5]، ويمكننا الإشارة إلى أنَّ الأعمال التي عُرضت بعد عام 2000 هي التي لاقت رواجًا واسعًا بسبب دعمها من السُّلطة وتبنيها لها.

لقد تحوَّل أعضاء فرقة المهندسين من هواةٍ غير محترفين إلى فرقةٍ منظَّمةٍ حاضرةٍ وفاعلةٍ، وذلك بفضل ما نالته من دعمٍ مستمرٍ وتغطيةٍ إعلاميةٍ لأعمالها، فقد ساهمت السُّلطة بنشر نشاطها في كافَّة المحافظات السُّورية، لا سيَّما العاصمة دمشق، لتكون هذه الفرقة البوق الذي تستطيع السُّلطة من خلاله تصدير صورتها إلى شرائح الشَّعب كلِّها، وبخاصَّةً الشَّعبيّة منها، ولم تكتفِ بنشاطها الدَّاخلي، ((حيث قامت السُّلطة بعرض بعض هذه الأعمال (مسرحية ليلة سقوط بغداد في مدينة طرابلس) وذلك لأسبابٍ سياسيةٍ بحتةٍ، إذ كانت لبنان تحت حكم سوريَّة فعليًا))[6].

أدركت السُّلطة مدى تأثير وسائل الإعلام والصناعة الفنيَّة في البنية الذهنيَّة للشَّعب، من خلال توجيه المواد المقدَّمة، وضبطها بما يسمح لها بالرقابة المباشرة، وتطعيم تلك المواد بالغايات الأيديولوجيَّة السُّلطويَّة، إذ عُمِّقت داخل الشَّعب جذور الخوف من السُّلطة وتبعات رقابتها، فقد

(4) المصدر السابق.

(5) المصدر السابق.

(6) المصدر السابق.

ارتبط المسرح الجامعيُّ باتَّحاد الطَّلبة، وارتبط المسرح العماليُّ باتَّحاد نقابة العمَّال، وارتبطت فرقة طلائع البعث بحزب البعث الحاكم، ممَّا أفقد المسرح صدقيته، ومن ثم أفقده جمهوره. ذلك كله دفع بالسُّلطة إلى البحث عن منفذٍ جديدٍ يعيد للمسرح حيويَّته وفاعليَّته.

وقد كان العقد الأوَّل من القرن الحادي والعشرين مرحلة ازدهارٍ ذهبيٍّ لفرقة المهندسين مدعومةً من السُّلطة؛ إلَّا أنَّ قيام الثَّورة السُّورية في 2011، ضدَّ السُّلطة الاستبداديَّة، وممارسات رأس النِّظام الدكتاتوريَّة، وضع نهايةً لعصرها الذهبيّ، الذي ما إن اشتعل خبا؛ فتوقَّف النشاط المسرحيَّ لهذه الفرقة، وذلك لأنَّ مؤسِّسها (همام حوت) قد اختار الوقوف إلى جانب الثَّورة الشعبيَّة، وقد ناشد (همام حوت) صديقه القديم (بشار الأسد) باعتبار ما كان بينهم للتوقُّف عن قتل المتظاهرين السِّلميين والمطالبين بالحريَّة، موضِّحًا موقفه من الثَّورة والسُّلطة، حيث قال: ((أنا همام حوت المواطن السوريُّ الذي كنتَ تعتزُّ بصداقته كما قلت لي يومًا، وأعتزُّ بصداقتك كما قلتُ لك يومها... همام حوت الذي قدَّم لك (عربي وشوية كرامة) وأشاد ببطولتك وصمودك... همام الذي قال في مسرحيَّة (فساد أكاديمي) إنَّك قلعة الكرامة... أقول لك: لقد حنثت بقسمك الذي أقسمته قبل خطابك الأوَّل، وبدل أن تحافظ على البلاد ها أنت تدمِّره بعنادك وعنجهيتك...))[7].

خامسًا: تقمُّص السُّلطة شخصيَّة البطل المقاوم

عمدت السُّلطة إلى إظهار أفضل صورها للشَّعب من خلال العروض المسرحيَّة التي قدَّمتها فرقة المهندسين المتَّحدين، إذ كانت تلك الغاية هي المحور الذي تدور حوله الغايات الأخرى، فلم تظهر في صورة شخصيَّةٍ فاعلةٍ ومتحرِّكةٍ على خشبة المسرح، إنَّما كان يُشار إليها بالضَّمير الغائب الذي يحيل على المسكوت عنه والخارج عن إطار النقد المباشر، ففي مسرحية (ضد الحكومة) أشير إليها بالضَّمير (هو) فيقول الفقير: ((**هو** فوق وأنا تحت، **هو** بيأمر وأنا بنفذ... **هو** بينرفع عالراس وأنا تحت كندرته بنداس))[8]، ليرسم حدود شخصيةٍ غائبةٍ وحاضرةٍ في الآن ذاته، إذ إنَّ استخدام الضَّمير الغائب يؤكِّد مدى الخوف الذي يبعثه هذا البطل في نفوس من حوله، فـ((ثمَّة جماعة من النَّاس تتكرَّر الإشارة إليها بـ(هم)، تبدو هذه الجماعة منفصلةً من الناحية الأخلاقية عن الكاتب، ولا يمكن التَّنبُّؤ

(7) د.م، "همام حوت للأسد: يا من كنت صديقي إما أنك مجنون أو لسنا شعبك"، موقع البيان، 4 تشرين الأول/ أكتوبر، 2012.

https://cutt.us/EVIVy

(8) مسرحية ضد الحكومة، د: 31.

الكامل بسلوكها. وقد يتساءل القارئ غير العارف بخفايا الدكتاتورية من هم المقصودون))[9]، فإذا كانت الكاتبة تحيل الضَّمائر على شخصيَّة السجَّان غير المعروفة بالنسبة إلى الآخر فإنَّ الكاتب هنا يستخدم الضَّمير الغائب للإشارة إلى المسكوت عنه، ولكنَّه في الحقيقة معروفٌ بالنسبة إلى المشاهد كونه بطلًا واضح الحدود والسِّمات، فهناك تواطؤ بين الجمهور والفنَّان على خشبة المسرح، واتِّفاقٌ على ثيمةٍ معيَّنةٍ تحيل على ذلك المسكوت عنه.

كلُّ ذلك كان يرمي إلى جعل المسرح متنفَّسًا شعبيًّا وهميًّا، أو ما يسمَّى بظاهرة التَّنفيس السِّياسيّ، وهي سياسةٌ قديمةٌ، اتَّبعتها السُّلطة ذاتها منذ وصولها إلى الحكم، وما زالت تتَّبعها، رغبةً منها في اختراق حياة الشَّعب، وملامسة مشكلاتهم، وعرضها بأسلوبٍ كوميديّ ساخرٍ، وذلك لم يكن بغية حلِّ تلك المشكلات أو استئصالها من جذورها، حيث يكرِّس المسرح هنا ((وسائله وتقنياته لإحداث نوعٍ من التَّطهير، ومن ثمَّ التَّخدير، إذ إنَّ الثَّورة التي تتأجَّج في نفوس المتفرِّجين على النُّظم السَّائدة سرعان ما تخمد من جرَّاء هذا التَّنفيس، ومن ثَمَّ يصل هؤلاء إلى حتميَّة المصالحة الوجدانيَّة مع تلك النُّظم))[10]، إنَّ ما يوجِّهه المسرح من رسائل عبر خشبته للجمهور يجب أن تخرجه من حالة الجمود أو الاستسلام هذا، ومن الاستجابة غير الفاعلة، بل عليها ((إيقاظ عقله، وتشجيع ملكاته النقدية، وإزالة الجدار السَّميك الذي يفصل بينه وبين الممثِّل، ولا يتمُّ ذلك إلا عن طريق التَّغريب، كما يرى الألماني برتولت بريخت، وذلك عن طريق إظهار المألوف في صورة غير مألوفةٍ))[11]، من أجل جذب الأنظار إليه بدلًا من تجاوزه، بعكس ما فعلته فرقة المهندسين عندما حوَّلت ما هو غير مألوفٍ (النقد السياسي) إلى مألوفٍ، وهو ما لم يعتد عليه الشَّعب في سورية، بل كان نتاجًا مخططًا له مسبقًا بين هذه الفرقة والسُّلطة التي صنعت هذه الثقافة.

ومن المهمّ أن نشير إلى أنَّ استخدام التَّرفيه في تشكيل الوعي أمرٌ شديد الخطورة، فقد أشار إيريك بارنو مؤرِّخ التلفزيون الأميركيّ إلى أنَّ ((الفكرة الأساسية للتَّرفيه تتمثَّل بأنَّها لا تتَّصل من بعيدٍ أو قريبٍ بالقضايا الجادة للعالم، وإنَّما هو شغل أو ملء ساعة من الفراغ، والحقيقة بأنَّ هناك أيديولوجية مضمرة بالفعل... فعنصر الخيال يفوق في الأهمية العنصر الواقعيّ في تشكيل آراء الناس))[12]، فاستخدام هذا المسرح للأسلوب البسيط والشخصيَّات غير المعقَّدة واللغة المحكية ضَمِن أكبر عددٍ من المتفرِّجين والمتابعين له، ومن ثم أكبر عددٍ من المتأثرين بأيديولوجيا مضمرةٍ يتمُّ تشريبها لهم

(9) رحاب منى شاكر، السجان في أدب السجون 1980-2008، (برلين: منشورات مجلة الجمهورية الرقمية، 2020)، ص16.

(10) محمد عبد المنعم، المسرح السياسي، ط1، (القاهرة: دار المعارف، 2015)، ص11.

(11) بوشعير الرشيد، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، (دمشق: دار الأهالي للطباعة والنشر، 1996)، ص40.

(12) هربرت شيللر، المتلاعبون بالعقول، عبدالسلام رضوان (مترجمًا)، سلسلة عالم المعرفة، (الكويت: منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1999)، ص96.

بشكلٍ غير مباشرٍ، كما تضمن التأثير المستمر والعميق في الآن ذاته.

في مسرحيَّة (ضدُّ الحكومة) يستخدم الكاتب تقنية النمذجة الفنيّة من خلال استدعاء شخصيةٍ تاريخيةٍ إلى الحاضر، وهي شخصية عبد الرحمن الدَّاخل، ويقوم الكاتب بإقحام هذه الشَّخصية في الواقع ليرصد المفارقة بين عصرين مختلفين للحضارة العربية، إذ إنَّ استخدام قناع عبد الرحمن الداخل بصفاته ذاتها أظهر مدى الاختلاف بين السُّلطة في الماضي والسُّلطة اليوم، وقد استطاع الكاتب الاختباء وراء هذا القناع ليحمّل النموذج موقفه من القضية المطروحة، ذلك ((أنَّ النَّموذج الفنيَّ في المسرح يتَّصف بالموضوعيَّة، لأنَّ الكاتب يبتعد بذاتيته عن شخصياته ويكون سلبيًا تجاهها))[13]، وحضور النموذج الفنيّ يُظهر غياب شخصية البطل المقاوم المتمثِّل في السُّلطة وحضور الحكومة فقط، فأغلب الحكَّام العرب لا تشكِّل شعوبهم مصدر همٍّ لهم، بل تسعى الحكومات بكلِّ ما أوتيت إلى إشغال الشَّعب بهمومه المرتبطة بتأمين لقمة العيش اليوميَّة للحيلولة دون وعيه بواقعه، والمطالبة بحقوقه وحريَّته، في حين إنَّ السُّلطة في سورية رسمت لنفسها صورةً بطوليَّةً تزعم من خلالها أنَّها تسير في طريق الممانعة والتَّصدي لأعداء سوريَّة والأمَّة العربيَّة قاطبةً، وهذا ما عبَّر عنه بشار الأسد في خطابه أمام مجلس الشَّعب في عقب أدائه القسم الدستوري عام 2007، قائلًا: ((لقد أكَّدت تطوُّرات الأحداث.. صوابية رؤيتنا.. ومشروعية مواقفنا.. وزادتنا تمسُّكًا بنهجنا وثباتًا على مبادئنا.. لقد جعلتنا أكثر إصرارًا على المقاومة نهجًا وخيارًا لإحقاق الحقوق وعودة الأرض وصيانة الكرامة.. وهي مقاومة من أجل أن يستوعب أعداء السَّلام معانيه ويبادروا إلى تبنّيه. والتمسُّك بالمقاومة ثقافةً وأسلوب حياةٍ للعمل والنضال))[14]، فالسُّلطة بهذا الخطاب توهم الشَّعب بأنَّها تدافع عنهم وعن حقوقهم، وأنَّهم مهما قدَّموا لوطنهم فلن يصلوا إلى منجزات تلك السُّلطة، يقول (أبو المنامات): ((تلت أرباع زعماء الأمَّة العربيَّة بدن ياكن كلياتكن بتَّمو تعلكو بالعلكة، منشان ما تفتحو تمكن، وتسبحو بالمسبحة أو تدبكو فيها منشان ما تحركو أيديكن هيك، بس فشروا غصبن عن راس كل الخونة من زعماء الأمَّة العربيَّة، وطالما عنا بهالبلد هَيْ أسد ابن أسد غصبن عن راسن كلياتن، غصبن عن رأس الي وقعوا وإلي بدن يوقعوا، وإلي استسلموا وإلي بدن يستسلموا، وإلي عم بيدينو العمليات الاستشهاديَّة، عنا أمل كبير بالله وبالشَّعب العربي يتم يقول من هون لوقت ما تخلص الدنيا "الأرض بتتكلم عربي"))[15]، وفي ذلك تصريحٌ واضحٌ بأنَّ السُّلطة تقدِّم نفسها لشعبها على أنَّها قائدةٌ ومقاومةٌ ضدَّ أيِّ عدوانٍ خارجيٍ من خلال تجسيد الشخصيَّة بالشعارات، بمعنى أنَّ حضور الشخصيَّة كان حضورًا شعاراتيًا

(13) سعد الدين كليب، وعي الحداثة، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب،1997)، ص103 بتصرف.

(14) موقع زمان الوصل، النص الكامل لخطاب الدكتور بشار الأسد في مجلس الشعب، 18 تموز/ يوليو، (2007).

https://shortest.link/POl

(15) مسرحيَّة ضد الحكومة، سا: 3:20

لا يلامس الواقع، إذ إنَّ النِّظام بوصفه نظامًا توليتاريًا شموليًّا((تسلق إلى سدَّة السلطة بعد أن دمَّر كلَّ التقاليد الاجتماعيَّة والتشريعيَّة والسياسيَّة القائمة في البلاد، وولَّد مؤسساتٍ سياسيةٍ جديدةٍ كليًا))[16]، خالقًا بذلك جوًّا من العدمية السِّياسية المفتعلة التي تمكِّنه من السيطرة الكاملة على الأرض والشَّعب.

وتلجأ السُّلطة إلى تبرير استمرارها وضرورته في الحكم إلى محدوديَّة العقل العربيّ، متنصِّلةً من الاندراج تحت هذا العقل غير المتحضِّر وغير المنفتح –بحسب زعمها- ومن ثم فإنَّ ما ينطبق من نقدٍ على الحكَّام العرب لا ينطبق عليها، وهذا ما نجده في مسرحيَّة (عفوًا أمريكا) إذ تُناقش ثنائيَّة المحدود واللامحدود، لتنطبق صفات المحدود على العقل العربيّ، أمَّا اللامحدود فهي صفات العقل الغربيّ وصفات سياسته في المنطقة العربيَّة، وبانتماء رأس السُّلطة إلى الغرب فكريًا وثقافيًا فإنَّه العقل المدْرِك لكلِّ الأطماع ولكلِّ المخطَّطات التي تُحاك ضدَّ العرب –كما ترى السُّلطة- ففي مناقشةٍ تدور بين شخصيتين في المسرحيَّة تبيِّن الشَّخصيات أنَّ مصالح أميركا في العالم ليس لها حدود، وبأنَّ العرب يعانون قُصرًا في التَّفكير والقدرة عليه، فتقول إحدى الشَّخصيتين: ((الأطماع الأمريكيَّة بهالعالم ما هي محدودة، بينما العقلية العربية كتير كتير محدودة، الأحلام الصهيونية التوسعية بالوطن العربي ماهي محدودة، بينما الأحلام العربية كتير كتير محدودة))[17]، كلُّ هذه الإشارات تتَّجه لتشير إلى عقلية البطل المغايرة لتلك العقليات، فهي عقليةٌ تتَّصف بالاتزان، ذات طموحاتٍ غير توسعيَّةٍ، وتصبُّ في مصالح الشَّعب وإصلاحاته من غير حدود تحدُّها.

لقد أقنعت السُّلطة نفسها ومن حولها مع بداية الثَّورة بأنَّ الشَّعب السُّوريَّ غير قادرٍ على حكم نفسه بنفسه، وبأنَّ الرَّئيس الحالي (بشار الأسد) هو الأفضل والأنسب للحكم، وأنَّه لا يوجد من هو أكفأ أو أجدر منه، فأظهرته بصورة البطل الذي لا يتكرَّر، ولعلَّ هذه العنجهية والشُّعور بالتَّفرُّد والفرادة والنظرة الدونيَّة هي التي قادت إلى شعاراتٍ رُبطت ربطًا مسيَّسًا مع تلك النظريَّة الأبديَّة في الحكم، فأطلقت شعاراتٍ ذات طابعٍ صنميٍّ ثابتٍ مثل: (الأسد أو نحرق البلد)، (الأسد أو لا أحد)، فـ((ليس الرَّابط بين العام ، سورية، والخاص، الأسد، رابطًا تاريخيًا عارضًا، بل هو رابطٌ منطقيٌّ ضروريٌّ. لذلك فإنَّ فصم هذا الرَّابط يعادل الكيان. حين لا تكون سورية سورية الأسد فإنَّها لا تكون. الأسد أو لا أحد، تاليًا، ليس إنذارًا أو عبارةً إيعازيةً فقط، وإنَّما يمكن أن تُفهم كعبارةٍ تقريريةٍ، تفيد أنَّ سورية والأسد واحدٌ، وأنَّها ممتنعةٌ من دونه))[18]، كما إنَّ محاولة إثبات الذَّات عن طريق

(16) حنة أرندت، أسس التوتاليتارية، ط2، (بيروت: دار الساقي، 2016)، ص243 بتصرف.

(17) مسرحيَّة عفوًا أمريكا، سا: 2:15

(18) ياسين الحاج صالح، الثورة المستحيلة، ط1، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2017)، ص87.

ترسيخ فكرة الأبديَّة لم تكن من ابتكار بشَّار، وإنَّما سبقه والده إلى هذه الفكرة عندما ربط اسمه بالخلود (القائد الخالد) ومن ثمَّ تثبيت هذه الفكرة عن طريق الشِّعارات والهتافات، مثل (إلى الأبد يا حافظ الأسد).

وفي مسرحيَّة (فساد أكاديمي) يطرح العمل صورةً لمعاناة الرَّئيس وكفاحه ضدَّ الفساد، ويضخِّم بصورة مبالغٍ فيها المسؤولية الملقاة على عاتقه، حيث يقول (أبو جمال) لزوجته بأنَّه إذا تمكَّن من لقائه –يقصد الرَّئيس- فإنَّه سيقول له، متعمِّدًا عدم البوح باسمه، ومكتفيًا بالإشارة إليه بالضمير الغائب (هو): ((بس أشوفو بدي قلو الله يديمك فوق راسنا إلي فيك مكفيك))[19]، وقد احتوت المسرحيَّة هذه على مشاهد ورموزٍ كثيرةٍ، إذ ((لجأ المسرحيُّون إلى الرُّموز لأنَّ فيها مساحةً أكبر من الحريَّة))[20]، تؤكِّد أنَّ السُّلطة في سورية، متمثِّلة في الرَّئيس، تسعى بكلِّ ما أوتيت من قوةٍ للدفاع عن كلِّ ما هو عربيٌّ وليس سوريًا فحسب، وأنَّ الرَّئيس هو البطل المقاوم الذي يعمل على توحيد كلمة العرب وتحقيق وحدتهم، بخلاف الحكَّام العرب المنصرفين إلى مصالحهم الشَّخصية، والخاضعين للقوَّة الأجنبية الخارجية، والرَّافضين محاربة الصهيونيَّة حفاظًا على مناصبهم.

سادسًا: نقد الحكومة والتَّزلُّف لرأس السُّلطة

تحاول السُّلطة أن توجِّه أصابع الاتهام في أيِّ مشكلةٍ أو فسادٍ نحو الموظَّفين وصغار المسؤولين مبعدةً نفسها عن الوقوف في وجه الاتهامات التي قد تؤثِّر في وجودها حاضرًا أو مستقبلًا، وقد لجأت لتحقيق ذلك إلى كافَّة السُّبل لتضمن تأثيرها في أكبر شريحةٍ من الشَّعب، فهي تتحكَّم في ميادين الحياة كلِّها، وتسخِّر كلَّ ذلك لخدمتها وجوديًا وأيديولوجيًا، ((إذ لم تعد مهمَّة المسرح تقتصر على التَّفسير أو محاولة التَّغيير وإثارة الوعي لدى المتلقِّين ليتَّخذوا موقفًا معينًا تجاه ما يجري من أحداثٍ على أرض الواقع))[21]، وبما أنَّ حريَّة التَّعبير في المجال العموميّ غير متاحةٍ للمواطنين فإنَّ خشبة المسرح أصبحت هي المجال المتاح للتَّعبير عن الشَّعب بوساطة ثلَّةٍ من الأفراد الذين أُدلِجوا –إلى حدٍّ ما- وفق متطلَّبات السُّلطة الحاكمة.

ولم يكن تركيز نشاط أعمال فرقة المهندسين المتَّحدين في دمشق لكونها تشكِّل مركزًا إعلاميًّا بوصفها العاصمة للدَّولة السُّورية، وبالنتيجة فإنَّ الفرقة ستلقى ازدهارها في أحضان العاصمة،

(19) مسرحيَّة فساد أكاديمي، د:59.

(20) غسان غنيم، المسرح السياسي في سورية 1967- 1990، ط1، (دمشق: دار علاء الدين، 1996)، ص275 بتصرف.

(21) المرجع السابق، ص16 بتصرف.

فهذه الغاية المباشرة كانت تخفي وراءها غايةً غير مباشرةٍ تكمن في وضع عروض الفرقة تحت الرَّقابة الدَّقيقة، ودراسة مدى النَّقد المسموح به، إذ سمحت السُّلطة بنقد الموظَّفين وفساد المسؤولين وبيروقراطيتهم، أمَّا رأس السُّلطة فقد كان من غير المسموح المساس به أو الاقتراب منه بالنَّقد السَّلبي، بل على العكس تمامًا، كان النَّقد الإيجابيُّ هو النَّقد المطلوب، وذلك لتسليط الضَّوء على شخصيَّة الرَّئيس ذات الصِّفات الفذَّة فهو القائد الشُّجاع، باني سورية الحديثة، والطَّبيب المحبُّ للعلم، وصاحب الفكر النيّر والمستنير، ولترسيخ هذه الفكرة فإنَّه حضر أحد عروض هذه الفرقة بنفسه وهو (طاب الموت يا عرب)، ليثبت للشَّعب مدى شفافيَّته وتقبُّله النَّقد البنَّاء، ((فقد كان متابعًا لأعمال الفرقة ونشاطاتها، حيث كان يعطي انطباعاته بشكلٍ دائمٍ، وقد أشار همام حوت أنَّ السُّلطة اعتادت على تبنّي الفنَّانين، بالنسبة لحافظ الأسد كان قد تبنَّى ثلاثة فنَّانين وهم "دريد لحام – صباح فخري – سلمى المصري"، أمَّا بشَّار الأسد فقد تبنَّى ثلاثة فنَّانين أيضًا، وهم: "همام حوت – ياسر العظمة – علي فرزات"، وكانت لقاءاتهم ببشَّار الأسد مستمرةً بشكلٍ دائمٍ، كما كان يساعدهم بحلِّ أيَّة مشكلةٍ تواجههم))[22].

في مسرحيَّة (فساد أكاديمي) ينهار أحد المباني؛ نتيجة سلسلةٍ من عمليات الفساد المشبوهة التي ترافقت مع بنائه، ثمَّ لم تكترث البلدية لأمر إخلائه من السكَّان، وأرسلت قرار الإخلاء ليلصَق على البناء المجاور، وما نلاحظهُ أنَّ الفرقة قدَّمت هذه الحادثة الإنسانية المأساوية تقديمًا ساخرًا وكوميديًّا فجًّا معتمدةً على مبدأ كوميديا الموقف، وذلك دليلٌ بيِّنٌ على الاستهتار بأرواح المواطنين، وقد فسَّر أحد سكَّان البناء النَّاجين بعد انهياره (أبو جمال) بأنَّ سبب انهيار المبنى، وحتَّى تأسيسه، هو (المصادفة)، أي من دون تخطيطٍ أو دراسةٍ، فيقول: ((صدفة الأرض مستأجرتها الدولة، صدفة يمرق من جنبها تركس وبلدوزر، صدفة ينزل شوفير التركس والبلدوزر يشربوا شاي، صدفة يعدي من جنبهم جبَّالة وسيارات نحاتة وشمينتو... صدفة يقولوا نحن قاعدين وقاعدين تعا نحفر الأساسات))[23]، في مثل هذه الحالة فإنَّ المسؤوليَّة يتحمَّلها صغار الموظَّفين وتتنصَّل منها السُّلطة، بل تشارك في تحميلهم المسؤوليَّة، فتوجِّه لهم العقوبات القاسية، لتلمِّع بذلك صورتها على حساب غيرها بحسب تراتبيَّة سلَّم المسؤوليَّة في الدَّولة، وما يؤكِّد هذا هو إخبار (أبو جمال) المذيع بأنَّه سيقول كلَّ شيءٍ في اللِّقاء الذي سيجريه التَّلفزيون معه، حتَّى يصل كلامه إلى السُّلطة في قمَّة هرمها، فيقول: ((الحرامية الي تحت إيدو ما بوصلولو شي))[24]، يقصد بأنَّ الرَّئيس لا يعلم بما يجري من ممارسات فساد الموظَّفين، وبأنَّه لو عَلم بذلك لما سكت عنه، فهو شخصٌ نزيهٌ لا يقبل بهذه الممارسات، وهي محاولةٌ لتبرئته من

(22) حمدان العكله، "همام حوت، مقابلة شخصية"، عبر الهاتف، (إسطنبول: 16أغسطس/آب-2021).

(23) مسرحيَّة فساد أكاديمي، د: 33.

(24) مسرحيَّة فساد أكاديمي، د: 53.

تُهم الفساد. وفي أثناء اللِّقاء يتدخَّل عنصر أمنٍ ليفرض على (أبو جمال) ما يجب قوله وما هو ممنوعٌ من قوله (المسموح – الممنوع)، وتضيع الحقيقة فلا تصل إلى الرَّئيس كما أراد (أبو جمال)، والسَّبب في ذلك هم صغار الموظَّفين الفاسدين كما تُظهرهم المسرحيَّة المؤدلجة سياسيًّا.

وفي المسرحيَّة ذاتها –فساد أكاديمي- يردِّد (أبو جمال) عبارة (سورية الله حاميها)، هذه العبارة الرَّنانة التي أصبحت لازمةً تُلحق بشخصيَّة الرَّئيس، وهي عبارةٌ قالها بشار الأسد في خطابه الذي ألقاه على مدرَّج جامعة دمشق عام 2005، عن ضرورة نقل المعلومات للمواطن بشفافيةٍ عاليةٍ، بعيدًا من تزوير الحقائق لئلا تفقد السُّلطة صدقيتها أمام الشَّعب، وقد أكَّد في هذا الخطاب أنَّ السُّلطة مستمرَّةٌ ((في عملية مكافحة الفساد، وفي توسيع دائرة المحاسبة لتشمل جميع المسيئين إلى مصالح الشَّعب والوطن))[25].

إنَّ الفساد الذي تلصقه السُّلطة بصغار موظَّفيها، ومن ثمَّ تدَّعي محاربة هذا الفساد بمحاربة هؤلاء الموظَّفين، وكأنَّ الفساد ملتصقٌ بالأشخاص لا بالأنظمة الفاسدة، بل إنَّه يبدأ من قمَّة هرم السُّلطة الحاكمة التي وصلت إلى السُّلطة بانقلابٍ عسكريٍّ مرتبطٍ بحزب البعث، ومن ثمَّ أصبح نظام السُّلطة نظام توريثٍ بعيدًا من الدِّيمقراطية المدَّعاة، وبعيدًا من الحريَّة في الممارسة السياسيَّة التي رُوِّج لها منذ بداية حكم الوارث، وفي الحقيقة إنَّ محاربة الفساد لا تكون إلا بالقضاء على رأسه المتمثِّل في رئيس هذه السُّلطة، وإسقاط حكمه الدكتاتوريِّ المهيمن على الشَّعب والقامع لحريته، لأنَّ الفساد في هذا النِّظام متجذِّرٌ في أصله، وإنَّ عملية الإصلاح الحقيقيَّة غير ممكنةٍ من جانب السُّلطة ذاتها، لأنَّ النَّتيجة ستكون عملية تدميرٍ ذاتيةٍ، وهذا ما لا يمكن أن تفعله السُّلطة بذاتها، بل إنَّ السُّلطة حين لجأت إلى قانون الطوارئ كانت تحاول تثبيت حكمها متجاوزةً كلَّ الأعراف الدُّولية، ومنتهكةً حقوق الإنسان، فهي بذلك تضع قيودًا ((على حرية الأشخاص في الاجتماع والإقامة والتنقُّل والمرور وتوقيف المشتبه فيهم أو الخطرين على الأمن والنظام توقيفًا احتياطيًا والإجازة في تحري الأشخاص والأماكن في أيِّ وقت بغير ضابط))[26]، وهذا من شأنه أن يسبب حالةً من الهلع لأنَّ كلَّ فردٍ هو مشروع مجرمٍ في نظر السُّلطة.

وفي مسرحيَّة (عفوًا أمريكا) يرفض (ديبو) أن يكون عضوًا في مجلس الشَّعب، يؤنِّبه والده في قراره بأنَّ عضو مجلس الشَّعب لا يعمل سوى أن يجلس ويوافق على كلِّ ما يُطلب منه، فيقول له:

(25) رزوق الغاوي، "النص الكامل لخطاب الرئيس السوري بشار الأسد على مدرج جامعة دمشق"، جريدة الشرق الأوسط، ع: 9845، 11 تشرين الثاني/ نوفمبر (2005). https://cutt.us/mC51O

(26) هيثم المالح، ذكريات على طريق الحياة، ج1، (إسطنبول: دار زقاق الكتب، 2021)، ص140.

((بكرا بيصير معك دسك وأيدك توجعك... عطول عامل هيك، موافق – ويرفع يده-))[27]، لقد طال النَّقد أعضاء مجلس الشَّعب والمحافظ ورئيس البلديَّة والموظَّفين وبعض مسؤولي الحكومة من دون أن يتجاوز حدوده المسموحة لتصل إلى المناصب الحسَّاسة في السُّلطة ومعظمها مناصب يديرها أشخاصٌ بالخفاء ينتمون إلى الأسرة الحاكمة، مستحوذين على ثروات الوطن لتحقيق مصالحهم. وقد نشر موقع BBC NEWS، تقريرًا عن عائلة الأسد وسلطتها على سورية، لتبيّن جزءًا من خفايا الحكم، والسُّلطة الحقيقة التي تتحكَّم في كلِّ شيءٍ، حيث جاء في التَّقرير: ((في معظم الحالات، كانت الوزارات والهيئات الحكوميَّة الرئيسيَّة تخضع لسلطة حلفاء الأسد الأب الموثوق بهم منذ السَّبعينيات. وعلى الرَّغم من ضعف هذه المؤسَّسات، إلا أنَّها كانت بمثابة أدوات رعايةٍ مهمَّةٍ، ووفرت رابطًا أساسيًا بين الرِّئاسة وقاعدة دعمها. وعلى هذا النَّحو، خلقت مؤسَّسات الدَّولة إحساسًا قويًّا بالولاء بين موظَّفيها والمستفيدين منها، وبذلك أصبحت دعائم قويةً للدَّولة))[28]. وهكذا استمرَّت السُّلطة القديمة في حكم سورية بشخصيَّة رئيسٍ جديدٍ من خلفه واجهة تضمُّ شخصيَّات قديمة، أغلب هذه الشَّخصيات لا يعرفها الشَّعب، لأنَّها ليست ذات مناصب وظيفيةٍ ولا ظهور لها في الإعلام، إلَّا أنَّ الثورة السُّورية قد أجبرت أغلب هذه الشَّخصيات على الظُّهور، وفضحت ممارساتها المشبوهة.

سابعًا: تضليل الشَّعب بين الصِّراع الدَّاخليّ والخارجيّ

لا شكَّ في أنَّ سياسة السُّلطة الاستبداديَّة تسعى بدأبٍ إلى التكتُّم على أزماتها الدَّاخلية، وإشغال الشَّعب عن هذه الأزمات والمشكلات بتسليط الضَّوء على المشكلات الخارجيَّة، بحجَّة العدوان الخارجيّ الذي يهدِّد الوطن سياسيًا واقتصاديًا، ممَّا ينعكس على حياة الفرد داخل هذا الوطن، ومن ثم باتت المشكلات الخارجيَّة، ولعلَّ محاربة (إسرائيل) من أبرزها، شماعةً تعلِّق عليها السُّلطة الحاكمة كلَّ مشكلاتها وفسادها، وتبرِّر سلبها موارد البلاد وثرواتها بحججٍ واهيةٍ لا تمّت إلى الواقع بصلةٍ، ولا بدَّ من الإشارة إلى عدو السلطة الداخلي والخارجي في الوقت ذاته، وهي حركة الإخوان المسلمين التي قُمِعت وقمع الشعب كله، منذ الثمانينيات وحتى اليوم، على يد السُّلطة بطرائق وحشيَّةٍ وبمجازر جماعيَّة لترهب الشَّعب وتجذِّر الخوف في الأنفس والعقول.

في مسرحيَّة (عفوًا أمريكا) التي يرتبط اسمها دلاليًا بدولةٍ رأسماليَّةٍ مركزيَّةٍ تهيمن من خلال

(27) مسرحيَّة عفوًا أمريكا، د: 34

(28) د.م، "الانتخابات السورية: انقلابات وانشقاقات وقمع، حكاية عائلة الأسد مع السُّلطة"، موقع BBC NEWS، 21 مايو/ أيار، (2021).

https://cutt.us/KHxuS

قوَّتها العسكريَّة المرتبطة عضويًا باقتصادها المسيطر على السوق الدُّولية، تقدِّم فرقة المهندسين المتَّحدين صورةً عن العلاقة الاستغلاليَّة التي تربط دولًا من بلدان العالم الثَّالث بأعظم قوَّةٍ اقتصاديةٍ سياسيةٍ في العالم متمثِّلةً في الولايات المتَّحدة الأميركيَّة، حيث جُسدت صورة العدوّ في شخصيَّات مختلفةٍ تمثَّلت في رجال الأعمال وأصحاب الشركات الذين يعملون على تأسيس شركاتٍ داخل سورية لنهب ثرواتها بحجة الاستثمار، وقد اتَّصفت هذه الشخصيات بالوصولية والانتهازية والنظرة المادية للعلاقات البشرية، حيث تقول (سوزان) سيدة الأعمال الأميركية: ((أمريكا أقوى دولة بالعالم، وعم تلعب بالعالم متل ولد صغير الي عم يلعب بلعبته))[29]، إنَّ الخروج عن توصيف هذه العلاقة بالاستغلاليَّة لربطها بالمشكلات الداخليَّة التي تحدث في سورية هي الغاية التي سعت إليها السُّلطة لتغطية المشكلات الداخليَّة وتبريرها تبريرًا غير منطقيٍّ، وهي سمةٌ امتازت بها كافَّة الأنظمة الشُّموليَّة بغية ممارسة سياسة الإطباق بإغلاق الوطن أمام أنماط التَّفكير المغايرة والمتعارضة مع أيديولوجيَّة السُّلطة، ووأد حركات النُّهوض والتَّحرر في مهدها، وكلّ ما من شأنه أن يعرِّف الشَّعب بحقيقة سلطته الحاكمة، ويقول (ديبو) في حديثه مع الأميركيَّة: ((هلق انكشفت اللعبة، بعتوا جيوش أخذت الأراضي، باعتين الشركات تكمِّل مص الدم العربي، لك حتى الخدامة الأمريكية عم تحكي بالاقتصاد!))[30]، وبذلك تنتفي عن السُّلطة أيُّ تهمةٍ تشير إلى أنَّها ذات صلةٍ باستغلال الشَّعب، بل يسلط الضَّوء على الخارج المتمثِّل في أميركا في هذه المسرحيَّة، فهي المدانة بضياع حقِّ الشَّعب العربيِّ وتفقيره وحرمانه.

وفي المسرحيَّة ذاتها يعود (ديبو) إلى الحديث مع الأميركية (ليزا) ليربط مآسي البلدان العربيَّة جميعها، وما تعيشه يوميًا من فسادٍ وتأخُّرٍ ورجعيَّةٍ بالسياسة الأميركيَّة والضُّغوطات التي تحول دون وصولنا إلى مصاف الدُّول المتقدِّمة، حيث يقول: ((خمسين سنة وأمريكا عم تدعم كلّ الدكتاتوريات العربية، وعم تدعس برجلا كرامة وإنسانية المواطن العربي))[31]، لذلك فقد ارتبطت الحكومات الدِّكتاتوريَّة التي تتبرَّأ منها السُّلطة السُّورية بوصفها سلطةً ديمقراطيةً تسمح للشَّعب أن يحكم نفسه بنفسه -كما تدَّعي- بالسِّياسة الأميركيَّة، فشكَّل العزف على هذا الوتر نغمةً مكرورةً تسعى السُّلطة لترسيخها في ذهنيَّة المواطن، وإغراقه في سيلٍ من الأوهام السياسيَّة ذات العناوين الجذَّابة، وهذا ما أطلق عليه لاحقًا مصطلح (ما بعد الحقيقة) الذي ((يعبِّر عن الأزمة التي نعيشها، وواقعنا الذي نحيا، أزمة عمادها تراجع دور الحقيقة، وانتشار الإشاعات والكذب والتضليل وسيطرة الخطابات

(29) مسرحيَّة عفوًا أمريكا، سا: 2:11.

(30) مسرحيَّة عفوًا أمريكا، سا: 2:12.

(31) مسرحيَّة عفوًا أمريكا، سا: 3:01.

الشعبوية ووعود الحكومات المتكئة على تأجيج العواطف والمخاوف لدي الجماهير))[32]، فالسُّلطة في سورية تعمل على استدامة حالة الفوضى وعدم الاستقرار والتَّلاعب بالحقائق، وتدَّعي الصَّراع المستمرَّ بينها وبين أميركا وإسرائيل لتضع البلاد في حرب دائمة تستنزف فيها طاقاتها وثرواتها.

لقد أثَّرت سياسة العقوبات الاقتصاديَّة التي اتَّبعتها أميركا حيال بعض الأنظمة العربيَّة بشكلٍ مباشرٍ في التَّنمية الاقتصاديَّة في البلدان العربيَّة الواقعة تحت هذا الحصار الاقتصاديّ، وإذا كانت رغبة أميركا من وراء هذه العقوبات إضعاف هذه الأنظمة والسَّيطرة عليها، كما هو الحال في السُّودان والعراق سابقًا، فإنَّ هذه العقوبات لم تؤثِّر في النِّظام السياسيّ في سورية بشكلٍ يقود إلى إضعافه أو إسقاطه كما أثَّرت في الشَّعب الذي بات محاربًا من جهتين؛ الجهة الأولى هي النِّظام الذي زاد من استبداده على شعبه، وسيطرته على موارد البلاد وثرواتها، ممَّا زاد في حالة الإفقار والبؤس الشعبيّ، وهذا ما أكَّده الباحث ربيع نصر مؤسِّس ومدير المركز السُّوري لبحوث السياسات، حين قال: ((إنَّ التجارب المرتبطة بعقوباتٍ اقتصاديةٍ لا إجماع دوليًا عليها، لا تُغيّر سلوك الأنظمة، والدليل على ذلك استمرار وجود الأنظمة السياسية في كافَّة الدول التي فرضت على أنظمتها عقوبات غربية، أي إنَّه لا يوجد نظامٌ سياسيٌ تغيّر نتيجة العقوبات الاقتصادية الغربية، والسبب بسيط لأنَّ الأنظمة قادرةٌ على تغيير السياسات الاقتصادية وبناء شبكة مصالح خاصة من خلال اقتصاديات العنف والاقتصاديات غير المباشرة واقتصاديات النزاع حول العالم))[33]، وهذا يعني أنَّ هذه العقوبات لا تصبُّ في مصلحة الشعب وحمايته اقتصاديًا، وإنَّ رفع العقوبات لن ينهي الأزمة الاقتصادية جذريًّا، ذلك أنَّ السلطة الاستبدادية لا صدقية اقتصادية لها ولا تملك القدرة على إتمام دورةٍ اقتصاديةٍ كاملةٍ تُزيل الأزمة الاقتصادية داخل سورية. يقول أبو جمال في (فساد أكاديمي) معبِّرًا عن هذا البؤس: ((يا ربي دخيلك الفقير مالو غيرك، يا ربي لا تفضحني على كبرتي، عندي إدعش ولد ومصاري ما معي وبيت ما عندي))[34]، أمَّا الجهة الثَّانية فهي انعكاس تلك العقوبات على شحِّ الموارد داخل البلاد ممَّا خلق حالةً من حالات جنون الأسعار التي لا تتناسب ودخل المواطن المحدود.

أمَّا في مسرحيَّة (ضدُّ الحكومة) فقد سُلط الضَّوء على سياسة التَّضليل التي تتَّبعها السُّلطة بتوجيه أصابع الاتهام نحو الخارج، فقدَّمت الفرقة بأسلوبٍ كوميديٍّ ساخرٍ أغنيةً تنتقد الهيمنة

(32) سليمان الطعاني، "ما بعد الحقيقة"، موقع عمون، 3 كانون الأول/ديسمبر (2018).

https://shortest.link/ZDZ

(33) حنان الحبش، "العقوبات الاقتصادية على سوريا... هل تخنق النظام أم الشعب؟"، مجلة المجلة، 21 أغسطس/ آب، (2021).

https://shortest.link/QHb

(34) مسرحيَّة فساد أكاديمي، سا: 1:00.

الأميركيَّة، وسياستها في المنطقة العربيَّة، وتجرّم الرُّؤساء العرب الذين هادنوا أميركا والكيان الصهيونيَّ، لأنهما يمثّلان الأطماع الأجنبيَّة في البلاد العربيَّة، كما يمثّلان العضد الذي يساند تلك الأنظمة المتواطئة معهما، تقول الأغنية: ((أمريكا كلا حنان تحمي حقوق الإنسان –بقصد السخرية– قصفت أفغانستان، ببغداد عملو تفتيش نتفوها حتى الريش، وشعبك يا عراق مو عارف كيف بدو يعيش... إسرائيل عم بتحوم تحكي وتهز سموم كل عربي في العالم إرهابي خمس نجوم، في القمة عبدالله سلامو ل الله، شارون باع الدرة واجتاحا لرام الله، على قائمة الإرهاب سورية وحزب الله))[35]، تصرّح الأغنية بكلماتها التي تتَّسم بالجرأة غير المعهودة بوجود علاقاتٍ خفيَّةٍ بين بعض الحكَّام العرب وأميركا والكيان الصهيونيّ، هذه الجرأة التي سمحت بها الرَّقابة الفنيَّة بتوجيهٍ من السُّلطة جعلت ألوان الخيانة العربيَّة صارخةً، وفي المقابل أظهرت سورية وحزب الله بصورة الأبطال المقاومين الذين يدفعون ثمن خيانات بعض الحكَّام دائمًا.

وكانت تصريحات همام حوت قويةً بالنسبة للجوء السُّلطة إلى استخدام الفنّ والفنَّانين لخدمة مصالحها يقول همام حوت: ((حاولت السُّلطة أن تركب على جماهيريَّة كلٍّ من ياسر العظمة، وعلي فرزات، وهمام حوت، ففي لقاءٍ مع بشَّار الأسد أخبرنا بأنَّه صاحب مسيرة تطويرٍ وتحديثٍ، وبأنَّه مُحبٌّ لنا، وبأنَّه يدعو للحريَّة وللديمقراطيَّة، ولكنَّه رئيس جمهوريةٍ، ولن يستطيع فعل كلّ شيءٍ بنفسه ما لم نقم بمساعدته ... أنت يا همام وفرقتك، وأنت يا ياسر العظمة بسلسلة مرايا، وأنت يا علي فرزات بأعمالك الكاريكاتوريَّة... لذا اترك لنا يا همام الوضع الداخليَّ، وركّز على الوضع الخارجيّ، فنحن دولة مقاومةٍ وممانعةٍ... وأعتقد أنَّ الدولة قد حقَّقت غايتها الأيديولوجية عبر الأعمال الفنية المختلفة وتوجيه الفنانين.... لذلك عندما طلب ماهر الأسد ترك الوضع العربيَّ، والتَّركيز على الفساد الداخلي عندها أخبرته أنَّ أخاه طلب التَّركيز على الوضع الخارجي وتعبئة الشارع بشعارات المقاومة والممانعة.. فماذا أفعل؟ حينها أجابني: افعل ما طلبه منك الرئيس))[36]، فالسُّلطة تمارس بنفسها دور الرَّقابة الفنيَّة مع العلم أنَّ ماهر أو بشَّار لا يملكان أيَّ إمكانات لتقويم أيّ عملٍ فنيّ، وهنا يفقد الفنُّ جمالياته وحريَّته بسبب تلك القيود السياسيَّة التي تحوّل الجمال إلى قبح والحريَّة إلى استلاب، وهو ما يطلق عليه اسم (استراتيجية الهمس) التي تعني ((نظام اتصالات تتمكن عبره الأطراف من النقاش والاتفاق على المسائل التي تستحق أن تُنشر للعلن، ممَّا يشير إلى العلاقة بين الفاعلين الثقافيين والسلطات السياسية، فهناك توصيات وملاحظات متبادلة، اتصالات خفية وعلنية تدور بين هذين الطرفين.. تهدد الجانب الإبداعي و(جدواه) والأثر الذي يمكن أن يتركه، بسبب خضوعه

(35) مسرحيَّة ضد الحكومة، د: 10- 12.

(36) حمدان العكله، "همام حوت، مقابلة شخصية"، عبر الهاتف، (إسطنبول: 16 أغسطس/آب-2021).

للخوف والرعب الذي يشكله النظام السوري))[37]، ما يؤكِّد وجود علاقةٍ بين السُّلطة وصنَّاع الفنِّ، من دون أن تأخذ هذه العلاقة شكل التَّصريح، فاستراتيجية الهمس تتضمَّن تحقيق معنى الاستمرار في رقابة السُّلطة للفنِّ، كما تشير بمعنى آخر إلى تلاقي مصالح مستثمري الفنِّ والسلطة، مَا يكفل استمرار التَّبني الأيديولوجي من قِبَل الفنِّ بدلًا من انتقاده.

ثامنًا: أدلجة المسرح لمصلحة السُّلطة

استخدمت السُّلطة مسرحيات فرقة المهندسين المتَّحدين لتمرّر أيديولوجياتها عبر رموزٍ خفيَّةٍ تارةً وصريحةٍ تارةً أخرى، وعمدت إلى رفع شعارات القوميَّة والعروبة التي تداعب مشاعر الجماهير وتستقطبها، وهذا يتعارض مع الفكرة القائلة: ((إنَّ المسرح السياسيَّ بصفةٍ عامَّة لا ينشأ في المجتمعات المتقدِّمة التي لا تواجه مشكلات التَّعبير السياسيّ وحريَّاته، أو مشكلات التَّنمية الاقتصاديَّة والاجتماعيَّة؛ لأنَّ التَّربية الطبيعيَّة للمسرح السياسيّ تتوفَّر في الدُّول التي تستخدم فيها المسرح كأداةٍ للتَّعبير))[38]، ذلك أنَّ المسرح السياسي موجودٌ في كلِّ مكان وزمان، ودوره محدَّد بمصارعة السُّلطة ونقدها، إذ يُعدُّ الفضاء العامَّ، فضاءً متّسعًا للتَّعبير وحريَّة المشاركة التي تنعكس تقدُّمًا ورُقيًّا على الشُّعوب، والعكس بالعكس، فحين استخدمت السُّلطة المسرح لتكون خشبته المحدودة فضاءً معبّرًا عن الحرية المزعومة فإنَّها بذلك أثبتت مدى ما تمارسه من استلابٍ لتلك الحريات، ومحدوديَّة المساحة التي تمنحها للحرية مع العلم أنَّها تفرض المراقبة عليها أيضًا.

في مسرحيَّة (عفوًا أمريكا) تعرض المسرحيَّة نموذجًا مصغَّرًا من الواقع العربيّ المتفكِّك من خلال لوحةٍ تمثيليَّةٍ لنزيلٍ خليجيٍّ في أوتيل، متزوجٍ من أربع نساء، يُدعى (أبو مصعب)، إذ يشرح سبب اختيار كلِّ زوجةٍ من دولةٍ عربيَّةٍ مختلفةٍ بأنَّهن مثل العرب لا يتَّفقْنَ أبدًا وبذلك يضمن ألَّا يتَّفقْنَ عليه، يقول ((آني عامل حسابي، ماخذ كل حرمة من قطر عربي، وبعمرك سمعتي العرب يتفقون))[39]، تحمل هذه اللوحة بُعدًا أيديولوجيًا يخدم مصالح السُّلطة، فالحجَّة التي صُنِّعت مسبقًا (العرب لا يتَّفقون) هي مبررٌ لجنوح سوريَّة عن التَّعاون العربيّ والاتجاه صوب إيران وحزبها في لبنان (حزب الله).

وفي المسرحيَّة ذاتها تُؤكَّد سياسة (فرِّق تَسُد)، وحقيقة وجودها في الواقع العربيّ عبر حوارٍ يجري

(37) عمار المأمون، "الصناعة الثقافية واستراتيجية الهمس في سوريا"، موقع رصيف 22، (الأربعاء 8 نيسان/ أبريل، 2020).

https://shortest.link/Y2l

(38) أحمد العشري، مقدمة في نظرية المسرح السياسي، ط1، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989)، ص4.

(39) مسرحيَّة عفوًا أمريكا، د: 55.

بين (ديبو ومعشوق) حيث يسأل ديبو صديقه معشوق عن أمنياته، فيقول: ((تتوحد الدول العربية من المحيط إلى المحيط، وما تبقى في حدود، وما يبقى في مخابرات، ولا أمن... تصير كلا دولة وحدة، وطن واحد، شعب واحد، بجيش واحد))[40]، ثمَّ يصلان إلى أنَّ شرط تحقيق هذا الحلم هو الوصول إلى الحكم، ولاستمرار الحكم يجب افتتاح أربعين فرعًا أمنيًا، وهنا نجد المفارقة بين الحلم والواقع، وترسيخ مفهوم ارتباط القبضة الأمنية باستمرار الحكم، وفي ذلك تناقضٌ بينهما، فما كان أساسه الحريَّة السياسيَّة يختلف تمامًا عمَّا تفرضه الأفرع الأمنيَّة.

أمَّا في مسرحيَّة (فساد أكاديمي) فإنَّ تهمة الفساد لا تلتصق بصغار الموظَّفين والعاملين في الدَّولة فقط، بل بالمواطنين أنفسهم، وبفئاتهم كلِّها، حيث يقول (أبو جمال) لزوجته: ((بلد صرلا أكتر من سبعين سنة الحرامية عم يحلبوها ليل نهار لاحدا عم يرحما ولا حدا عم يطعميا، بلد من عشر سنين بيطلع رئيس الوزراء فيها حرامي، بلد من تمن سنين بيطلع نائب رئيس الجمهورية فيها حرامي، بلد من كم شهر بيطلع أمين الجمارك العامة في البلد كلا حرامي، بلد القضاة الي فيها بدو قضاء عليه، بلد المعلمين الي فيها بدن مين يعلمن))[41]، وبهذا المعنى يصبح الفساد طبيعةً من طبائع الشَّعب، فتجد السُّلطة المبرِّر الكافي لممارساتها القمعيَّة التي تقوم بها بحجَّة القضاء على الفساد المستشري في الدَّولة وبين الشَّعب.

وفي مسرحيَّة (ضدُّ الحكومة) تعرض الشَّخصيات أمانيها وتصوُّراتها للمستقبل بعد عجزها عن التَّغيير، أي المفارقة بين الممكن الذي وصل إلى درجة المستحيل والواقع الثَّابت الذي لا يمكن تغييره، فتتخيَّل الشَّخصيات مجموعةً من المستحيلات المستقبليَّة فيقولون: ((تصور أن تخرج مقررات قمة عربية بدون إدانة أو شجب أو رفض، أن ينتقل المواطن العربي عبر الحدود العربية بلا جواز سفر أو رسم عبور، أن تنسف دول الخليج آبار النفط وتعيش على العزة والكرامة، أن تطلب أمريكا المساعدات الإنسانية من جيبوتي، وتستعمل اليمن حق الفيتو، أن أحد الزعماء العرب يفكر بطبيعة العلاقة مع شارون بعد اجتياحه لرام الله ومجزرة جنين))[42]، إنَّ الغاية التي تسعى السُّلطة من ورائها هي تدجين عقل المواطن، وترسيخ سياسة الخوف والإذعان في لا وعيه، لتُعبَّأ الذَّاكرة الشعبيَّة بمفهومات تثبِّط عزيمتهم عن أيِّ مبادرةٍ قادمةٍ، وقد كانت لعبة التَّسميات من أكثر النماذج التي تسعى إلى ترسيخ اليأس في نفوس المواطنين فحوَّلت حرب فلسطين عام 1948، وخسارتها إلى نكبة، وحوَّلت حرب عام 1967 إلى نكسة، لتجذِّر مفهومات قادرةً على إيهام المواطن بالفشل قبل البدء بأيِّ

(40) مسرحيَّة عفوًا أمريكا، سا: 2:48.

(41) مسرحيَّة فساد أكاديمي، د:59.

(42) مسرحة ضد الحكومة، د: 19-20.

خطوةٍ تغييريةٍ جديدةٍ.

وكذا الأمر في مسرحيَّة –ضدُّ الحكومة- عندما رفض المواطن اقتراحات المسؤول لتحسين وضعه بطرائق ملتويةٍ تنتمي إلى الفساد، يتَّهمه المسؤول بالعمالة والتَّواصل مع الخارج وخيانة الوطن، حيث يقول له: ((أنت ضد الحكومة، يا إمبريالي، يا إقطاعي، يا رأس مالي، يا بورجوازي، وعندك ارتباطات بالسفارات الاجنبية... أنت عميل لإسرائيل، أنت مواطن عميل، أنت ضد الحكومة))[43]، إذ لم تكن سياسة السُّلطة متَّجهةً نحو إشغال الشَّعب بهمومهم المتعلِّقة بأبسط حاجاتهم الأساسيَّة فحسب؛ وإنَّما كانت تسعى إلى ترويج الفساد وتسهيل الوصول إليه، وحمايته في بعض الأحيان.

فعندما تتحوَّل الأيديولوجيا إلى سلطة دولة فإنَّها تجمع سلطتين؛ أيديولوجيةً من جهةٍ وسياسيةً من جهةٍ أخرى، فأيديولوجيا الدَّولة وفقًا لناصيف نصَّار ((تعبيرٌ عن نزعة سيطرةٍ في الأيديولوجية على المجتمع بواسطة سلطة الدَّولة))[44]، والأيديولوجيا عبر هذه السُّلطة، تقرُّ الشرعيَّة وتحدِّد شكلها بصيغةٍ ترضي وتحقق غاياتها، وفقًا لما تحدِّده تصوراتها، ومفهوماتها الغائية، وبناءً عليها تمنح الحاكم الشَّرعية، أو تنزعها عنه.

وفي رحلة (أبو المنامات) التخيليَّة عبر التَّاريخ، يزور (أبو المنامات) أجدادنا ليخبرهم بما وصلنا إليه من فشل، وفي هذه الفكرة محاولةٌ لتعميق الفشل وإيصاله إلى مرحلة الجذور، وذلك حين تُقدم صورة التَّاريخ العربيَّ بوصفه سلسلةٍ طويلةٍ من الانهزامات، وما الحاضر إلا استمرارًا للماضي وامتدادًا له، أمَّا المستقبل فلن يكون إلا جنينًا مشوَّهًا يتمخَّض عن هذه السلسلة، حيث يلتقي (أبو المنامات) بشخصيَّة عبد الرَّحمن الدَّاخل -صقر قريش- فيخبره بما وصلت إليه حالنا من ضياع للأندلس وفلسطين والجولان وغيرها، ثمَّ يستفسر عبد الرَّحمن الدَّاخل عن كيفية ضياع فلسطين، فيجيبه: ((ضيَّعنا فلسطين بقرارات القمَّة العربيَّة، الشَّجب والرَّفض والاستنكار والإدانة، وقرارات مجلس الأمن الدولي 242و 338، والهتافات والشِّعارات والخطابات والمسيرات، يابو ما في أشطر من الأمَّة العربيَّة بالمسيرات، كل ما طزت طزة تطلع مسيرة، وخود هتافات))[45]، ثمَّ يرفض طلب عبد الرَّحمن الدَّاخل بتغيير الحكَّام؛ لأنَّ ذلك لن يغيِّر شيئًا من حالنا، وأنَّ من سوف يأتي لن يكون أفضل من الحاكم الحالي، وهنا تبرز إشارةٌ واضحةٌ إلى عدم جدوى التَّغيير والثَّورة على الحكَّام، بمعنى ترسيخ فكرة استحالة التَّغيير، وبأنَّ ما يحدث ما هو إلا سلسلةٌ مترابطةٌ من الانحدار التَّاريخي، عندها تكون السُّلطة القائمة سلسلةً من هذا التَّاريخ بما فيه من سلبيات مع عدم إمكانية تغييرها

(43) مسرحيَّة ضد الحكومة، د:46.

(44) ناصيف نصَّار، منطق السلطة: مدخل إلى فلسفة الأمر"، ط1، (بيروت: دار أمواج، 1995)، ص201.

(45) مسرحيَّة ضد الحكومة، سا: 3:02.

بوصفها حتميَّةً تاريخيَّةً غير قابلةٍ للتبديل.

تاسعًا: الخاتمة والنتائج

بعد مراجعة بعض أعمال فرقة المهندسين المتَّحدين، وربط مضمون هذه الأعمال بغايات السُّلطة التي جُسدت فنيًا على خشبة المسرح ليكون لها التأثير غير المباشر في الشَّعب، توصَّل البحث إلى مجموعةٍ من النَّتائج نذكر أهمَّها:

- كانت أعمال فرقة المهندسين المتَّحدين سابقًا، قبل عام 2000، محصورةً في فئةٍ محدودةٍ من النَّاس، وبخاصَّة أنَّها استخدمت لغةً بسيطةً من حيث الأسلوب التَّعبيريّ، فكان استخدمها للهجة العامَّية يهدف إلى ملامسة مشاعر شريحةٍ عامَّةٍ من الشَّعب، وهذا بحدِّ ذاته ساعد على انتشار هذا المسرح انتشارًا كبيرًا، لا سيَّما بعد تبنِّي السلطة هذه الفرقة وتقديم كافَّة التسهيلات لترويج أعمالها.

- إنَّ ظاهرة التَّنفيس السِّياسيّ التي لُجئ إليها في أعمال هذه الفرقة ظاهرةٌ تعتمدها الدُّول التي لا يوجد فيها فضاء عمومي لممارسة الحريَّة والفعل السِّياسيّ، أي التِّشارك بين الشَّعب والسُّلطة في الحكم، ولم يكن هذا المسرح يسعى إلى التَّطهير البريختي الذي يستفزُّ العقل ويحفِّزه من أجل التَّغيير والثَّورة على الواقع.

- لُمعت صورة السُّلطة في مسرح المهندسين المتحدين متمثِّلةً في رئيسها (بشار الأسد) بوصفه رمزًا بطوليًا، ومثالًا يجب الاقتداء به، فقد عملت الفرقة على رتق الهوَّة الحاصلة في هذه الشَّخصية بعد رسم حدودها، وتحديد ملامحها، إذ ثمَّة مفارقةٌ كبيرةٌ بين شخصية الرئيس الحقيقية والشَّخصية التي تمَّ رُوِّج لها، فقد أكَّدت مصادر عدة عدم اتِّزان شخصية الرَّئيس ومعاناته من عقدة النقص، فكان الاستحواذ على السُّلطة بأيّ وسيلة كانت، ومهما كانت النتائج، هي الغاية للفت نظر الشَّعب من الفاعل إلى الفعل.

- أُكدت فكرة شرعيَّة السُّلطة في الحكم من خلال إظهار الرَّئيس بمظهر الرَّجل المثقَّف الذي سيحكم بلاده بعقليةٍ منفتحةٍ، فكان إيجاد بديلٍ له مستحيلًا كما رُوِّج، وإنَّ عمليات الإصلاح التي أمَّلت بها السُّلطة شعبها هي عمليات إصلاحٍ وهميَّةٍ، أمَّا عمليَّة الإصلاح الحقيقيَّة فلن تؤتي ثمارها إلا بزوال تلك السُّلطة التي وصلت إلى الحكم بطريقةٍ غير شرعيَّةٍ عن طريق أيدٍ تعمل بالخفاء لمصلحة الأسرة الحاكمة وهذا ما يطلق عليه مصطلح ما بعد الحقيقة.

- حاولت السُّلطة أن تبتعد عن الواجهة في ما يخصُّ قضايا الفساد لتضع بدلًا منها صغار الموظَّفين أو المسؤولين، فجعلت منهم شمَّاعةً تعلِّق عليها فشلها في اتِّخاذ استراتيجيَّة في التَّعامل مع قضايا المواطنين ومشكلاتهم، ولم يغب عن بال السُّلطة استغلال هذه الفئة لترسيخ حكمها، إن لم نقل أبديَّته، حيث ظهرت بمظهر المحاسب والضَّارب على يد الفاسدين أمام الشَّعب، لتسلم بدورها من النَّقد والمساءلة.

- إنَّ التَّأرجح المستمرَّ للسُّلطة بين الدَّاخل وما يحتويه من مشكلات تتعلَّق بالمواطنين والخارج المتمثِّل في القضايا الوطنيَّة والقوميَّة، كالتَّصدي لإسرائيل ومواجهة استغلال أميركا، أعطى السُّلطة ازدواجيَّةً في المعايير والمواقف، فاستطاعت من خلال ذلك تبرير مشكلات الدَّاخل بالخارج والعكس بالعكس، وذلك كلُّه لتغطية سياسة السُّلطة التي تضع مصلحتها في المقدمة، فتهيمن على شعبها وتسلبه حقوقه وتنهب ثروات البلاد ومقدراته، ثمَّ تراوغ خارجيًا بغية الحصول على الدَّعم والتَّأييد لبقاء حكمها واستمراره.

- تسعى السُّلطة إلى أدلجة المفهومات كافة التي تُطرح على خشبة المسرح بأسلوبٍ كوميديٍّ ساخر، لتمرِّر من خلالها ما ترغب في إيصاله إلى الشَّعب، فتخلق الحجَّة قبل المشكلة من خلال قولبة عقل الشَّعب على نمط القالب الذي يناسبها، فيصبح التَّفكير بغير ما تريده السُّلطة جرمًا حتَّى بين الفرد ونفسه، أي ترغيب الشَّعب عن طريق التَّرهيب وترسيخ مفهوم الفشل قبل المحاولة.

المصادر والمراجع

1. أرندت. حنة، أسس التوتاليتارية، ط2، (بيروت: دار الساقي، 2016).
2. الحاج صالح. ياسين، الثورة المستحيلة، ط1، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2017).
3. الرشيد. بوشعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، (دمشق: دار الأهالي للطباعة والنشر، 1996).
4. العشري. أحمد، مقدمة في نظرية المسرح السياسي، ط1، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989).
5. المالح. هيثم، ذكريات على طريق الحياة، (إسطنبول: دار زقاق الكتب، 2021).
6. شاكر. رحاب منى، السجان في أدب السجون 1980-2008، (برلين: منشورات مجلة الجمهورية الرقمية، 2020).
7. شيللر. هربرت، المتلاعبون بالعقول، عبد السلام رضوان (مترجمًا)، سلسلة عالم المعرفة، (الكويت: منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1999).
8. عبد المنعم. محمد، المسرح السياسي، ط1، (القاهرة: دار المعارف، 2015).
9. غنيم. غسان، المسرح السياسي في سورية 1967 - 1990، ط1، (دمشق: دار علاء الدين، 1996).
10. كليب. سعد الدين، وعي الحداثة، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997).
11. نصَّار. ناصيف، منطق السلطة: مدخل إلى فلسفة الأمر، ط1، (بيروت: دار أمواج، 1995).

شهادة حول المسرح في السجن

ولادة مسرح وموته

بدرزكريا[1]

((الذّاكرة لا تخون، إنها دائمة الخلق والإبداع، ولّادة متجددة، إنها أنا الآن))

أولًا: فكرة وترحال

من اللاذقية حتى سجن صيدنايا، بعد أيام من وضع الملامح الأولى لخطة تحويل نص رواية (اللجنة) لصنع الله إبراهيم [2] إلى عرض مسرحي، اعتقلت على يد الأمن العسكري في اللاذقية. رافقتني الفكرة في الممرات الضيقة وعزلة الزنزانات، في أحلام النوم واليقظة، إلى أن وصلت إلى سجن صيدنايا العسكري[3]، في تلك العتمة رأت باكورة أعمالنا النور.

على الرغم من بعض محاولات متفرقة متناثرة هنا وهناك، وعلى الرغم من بدء العمل منذ عام 2014 على مشروع يهتم بتجربة مسرح سجن صيدنايا من وجهة نظر قد تكون نقدية، بوصفها جزءًا من تاريخ المسرح السوري في ظروفها الراهنة وشروطها الخاصة جدًا، بدأها المخرج المسرحي السوري وائل علي[4]، وما زال يعمل عليها.

(1) فنان مسرحي سوري.

(2) صنع الله إبراهيم، رواية اللّجنة، (بيروت: دار الكلمة، 1981).

كان قد وقع اختياري على هذا النص الروائي لتحويله إلى عرض مسرحي، قبل اعتقالي بمدة قصيرة، حينئذ كان لهذه الرواية حضور جلي في الوسطين الثقافي والسياسي السوري والعربي، لقد شدّني الأسلوب السينمائي وجرأة الطرح في حقبة تراجع المد القومي، وبدء ما يسمى بعصر الانفتاح.

(3) يقع في محافظة ريف دمشق، قرب بلدة صيدنايا، شمالي دمشق على بعد 33 كم على طريق تل منين.

(4) وائل علي: مخرج مسرحي يعيش في فرنسا، يعمل على فكرة إنجاز كتاب عن تجربة مسرح سجن صيدنايا، وإعادة تشكيل أحد العروض كما كان في السجن.

يشرع الكاتب والصحافي مالك داغستاني[5] بفتح نافذة يسلّط من خلالها شعاع ضوءٍ على تلك التجربة التي غمرها غبار ربع قرن من التناسي خلف ظهر كثير من همومنا؛ السياسي منها والاجتماعي وربما الوجودي.

استطاع مالك، بعجالة، أن يقدم فكرةً عامةً لامست بعض التفاصيل عن تلك التجربة بطريقة جاذبة، فتحت شهية بعضنا على الشروع بنبش أدراج الذاكرة، والإسهام في ما بدأه.

إلّا أنه من الحق أن نذكر مشروعات طموحةٍ كانت تُعَدُّ قبل ذلك وفي أثنائه، من مثل مشروع المخرج المسرحي والكاتب غسان جباعي الذي يتحفنا بإصدار كتاب (المسرح في حضرة العتمة)[6]، ويسهب في مساحة مهمة من الجزء الثاني في الحديث عن تجربة المسرح في سجن صيدنايا (شهادة علي الكردي - بدر زكريا)، وقد خاض غمارها بنفسه عام 1990 في تجربة أولى له بعد تخرجه مع مجموعة من الشباب المتحمّس لمشروع مسرحي لم يكتمل (العنبر رقم 6 لأنطون تشيخوف)، وتجارب سجون أخرى من مثل تجربة النساء (شهادة هند قهوجي، وجدان ناصيف) في سجن النساء في دوما.

لا شك في أن في كل زنزانة مسرحًا من نوعٍ ما، بدءًا بالسيناريوهات المفترضة قبل حفلات جلسات التحقيق، كأن نستحضر المحقق أو مجموعة منهم، ثم ما نلبث أن نُنشئ حوارًا، نحبكه منمّقًا على هوى أمانينا باختصار القول من روايات نخالها مقنعة، نبني فيها أماكن وساحات، قاعات وجامعات، حدائق وشوارع، أزقّة وأماني، نرسم ديكورات مع إكسسوار، ربما تحضرنا بعض السيمفونيات، نُخبِر الرفاق بأن يهربوا، والأمهات بألا يفتحن أبواب البيوت في ساعات الليل المتأخر.

المُتّهمون نحن؛ رفاقنا وأصدقاءنا وأحباءنا وأهلنا، أمام لجنة من جلادين يُنهون العرض بحفلة تعذيب تُنسينا كل ما نسجه خيالنا الخصب من مشاهد، لنعيد الكرّة من جديد.

لم أعش تجربةً لمسرحٍ في السجن من قبل إلّا من بعض (اسكتشات) كنتُ أؤلفها وأُخرجها وأُمثّلها من مثل قصّة (الكلب حارس المزرعة) عندما قدّمتها في إحدى نظّارات (فرع فلسطين أو الفرع 235 سيئ السمعة)، كانت ستودي بي إلى التهلكة بين يدي أبي حسن سفّاح سجن الفرع ومديره.

يبدو أن أدائي هو ما أنقذني، حين فتح الباب لم يتمالك أبو حسن نفسه، فقد أخذت زاويتي فمه بالانثناء والتقلّص كاتمًا ضحكته أو غضبه، لا أحد يدري، تراجعتُ إلى الخلف ببطء، وأنا ما

(5) مالك داغستاني، "قبل ربع قرن، مسرح سجن صيدنايا السري"، موقع الجمهورية. 2017/7/10

https://2u.pw/MtQDW

(6) غسان جباعي، المسرح في حضرة العتمة، ج1، ج2، (د.م: دار العوّام، 2020).

زلت على أربع، أُخفف بالتدريج من حدّة عوائي. لقد جمد الريق في حلاقيم الجميع الذين أحاطوني بأحضانهم، ودموع الخوف والفرح امتزجت في عيونهم، حين أغلق أبو حسن الباب مغادرًا وهو يردد ((والله لأقصفو لعمرك)). ربما كان ينتظرني تعذيب حتى الموت، همس جاري (إندراوس) بلكنة أهل الجزيرة: ((حمد لله ع السلامة)).

لم تكن تجربة مسرح سجن صيدنا جديدة، فقد تحدّث الرواة عن تجارب كثيرة سابقة في سجون عدة، اقتصرت على ما يمكن توصيفه بـ(اسكتشات) أو مقاطع مسرحية وغنائية، أمّا ما ميّز تجربتنا -بحسب الذين عاصروا التجربتين، وهم كثر- بأنها حاولت بقدر المستطاع لأول مرّة بما توافر من إمكانات، أن تشكّل تجربة مسرح بمفهومه المعاصر، مكتمل العناصر والأدوات، صانعوه وجمهوره من الموقوفين عرفيًا (من دون محاكمة) لسنوات مديدات، منهم من لم يعرف المسرح أو لم يشاهد مسرحًا من قبل.

((كان الصديق بدر زكريا هو أول من بادر في هذا المجال، على الرغم من كونه هاويًا وليس محترفًا، ربما بسبب طبيعته الشخصية الأكثر تفاؤلًا، أو ربما لأنه ليس مُكبلًا بعبء الأكاديمية. كانت فكرة المسرح حينما اقترحها تُعدّ فكرة مجنونة.. لا سيما أنه يفكر بعرض مسرحي كامل... توفير كل عناصر العرض المسرحي))[7].

في ((أثناء الدخول لحضور عرض سويفت، كان كل فرد من الجمهور يحمل بيده قصاصة من الورق، عليها بعض الكتابات وما يشبه الختم لتبدو كتذاكر دخول المسرح، مع وجود أحد أعضاء الفرقة على الباب ليتسلّم التذاكر ويتأكد من صحتها. ((أبو زياد. ما هذه الأوراق التي تحمل ختمًا أيها المجنون؟ سألت بدر... إنها تذاكر الدخول من أجل تحديد العدد اليومي للحضور، ومن أجل تلافي أي فوضى، أما الختم الذي صنعناه من الخشب، فهو للتأكد من البطاقة ولعدم حدوث أي خلل...)). في ندوة تالية للعرض سيذهب محمد إبراهيم أبعد من ذلك ((لقد أحسست وأنا أمسك بالبطاقة، أنني فعلًا على باب مسرح، وأن صديقتي ستصل بعد قليل لندخل ونشاهد المسرحية معًا)).[8]

نشر الكاتب والصحافي وائل السواح في صفحته على فيسبوك، واصفًا التجربة بأنها إعادة إنتاج للمسرح: ((... على أن تاج اختراعاتنا كان إعادة إنتاج المسرح. الفكرة بدأت، في فرع التحقيق العسكري، عندما حدّثتُ الرفاق مرّة عن مسرحيات شاهدتها، أو شاركت فيها أو كتبت عنها، ثم جاءت فكرة أن نقدّم عملًا مسرحيا، في المهجع. بدت الفكرة مجنونة بحد ذاتها. فأنت تريد تقديم عمل مسرحي، بدون

(7) جباعي، المسرح في حضرة العتمة، مرجع سابق.

(8) مالك داغستاني، بعد ربع قرن، مسرح سجن صيدنايا السري، مرجع سابق.

نص ولا ديكور ولا مكياج ولا منصّة ولا مكان للتدريب..)).

وفي (عطيل في المهجع رقم 4)[9] يقول: ((... بعدها كرّت السبحة. قدّمنا عددًا كبيرًا من المشاهد المسرحية الضاحكة... في صيدنايا كان وضعنا أفضل بما لا يقاس. في أيدينا ملابس وأقمشة للأزياء وألوان للمكياج وعلب كرتون للديكور وقد أخذنا مهجعًا كاملًا للبروفات والعروض..))[10].

بمرارة، من النافذة الصغيرة لسيارة اللحمة[11] كنت أراقب الطريق الصاعد من الفرع (248 - فرع التحقيق العسكري) إلى سجن صيدنايا العسكري، سلّمت أن العتمة ستطول بطول عمرٍ أو أكثر.

(سأصنع مسرحًا هناك) -قلت في نفسي- أشرقت روحي المُحبَطة من هول الشعور بالهزيمة، رأيت الألوان من جديد.

ثانيًا: في معمل الخوف

من الصعب على المرء أن يتخيّل أن صناعة مسرح في السجن (السوري) أمر عادي أو بسيط أو ممكن؛ لقد تمّ كل شيء في الخفاء عن عيون السجّان الذي كان يسكن في عقولنا في أثناء إعداد كل تفاصيل القصّة من النص إلى الديكور والملابس والإضاءة والماكياج والكواليس، وتقسيم (المهجع- المسرح) إلى منصّة وصالة. كل شيء يجب أن يكون معدًّا بدقة وذكاء بحيث يمكن إخفاؤه أو تدويره إلى شيء لا يثير شكوك السجّان، وإلّا كانت العواقب وخيمة، إذ علينا حينئذ أن نستعدَّ لأيامٍ لا تنتهي من عذاب الزنزانات، في كل يوم ثلاث حفلات دولاب (حيث يُحشَر الرأس والأرجل في فتحة الدولاب، ثم يُقلَب المحشور على ظهره، ويبدأ الضرب بكبل الكهرباء الرباعي، وقد سُلِّخَت نهاياته من الغلاف البلاستيكي، لتظهر أسلاك معدنية، تكتب على الجسد قصّة جديدة بحروفٍ من دم ونار) بعد وجبات الصباح والظهر والعشاء.

كان التدريب على إخفاء آثار المسرح بوصفه جريمة لا يقل أهمية عن التدريبات المسرحية

(9) وائل السواح، "عطيل في المهجع رقم 4"، موقع تلفزيون سوريا 2020/02/14

(10) ليس من السهل القول اننا أخذنا مهجعًا مستقلًا للبروفات والعروض، إنه طلب مستحيل، وله عواقب وخيمة، كان ذلك يحدث عن طريق الحيلة، يتبادل نزلاء المهجع العتيد مع نظرائهم من أعضاء الفرقة أماكنهم في المهاجع الأخرى من دون علم إدارة السجن التي يهمها عدد رؤوس النزلاء في كل مهجع، لا أسماؤهم. كما كان علينا أن نفك كل شيء يثير شكوك السجان، ونخفيه بعد كل عرض أو تدريب، ليعود كأي من المهاجع الأخرى.

(11) سيارة مخصصة لنقل المساجين، أطلقنا عليها هذا الاسم مجازًا، لأنها تشبه سيارة نقل الذبائح واللّحوم.

نفسها، مع مراعات درجة ارتفاع صوت الممثلين أو الموسيقا أو على الأقل تبريرهما في حال وصلا إلى آذان السجان المرهفة.

كان سجن صيدنايا قد بُني على أساس نموذجي في احترام معايير منظّمات حقوق السجين الدولية في بناء السجون التي لم تتحقق قط، كان يقبع في خاصرة المبنى الرئيس مبنى آخر صغير مستقل، ذو لون قرميدي وشكل هندسي مميز، كنا نراه من نوافذ الرواق الطويل لجناح (أ يسار- ط3) من دون أن نعرف وظيفته، حتى أسرّ لنا أحد السجّانين أنه دار سينما بكامل تجهيزاتها؛ نصف الحلم تحقق، بقي أن يدعونا لحضور فيلم، فيكتمل الحلم.

في أواخر نيسان/ أبريل 1989 بعد إعلاننا الإضراب عن الطعام احتجاجًا على سرقة إدارة السجن الجزء الأكبر من مخصصات طعامنا، كانت يومئذ من اللّحم واللّبن، لذلك سُمّيَت بـ (ثورة اللّبن)، هاجمنا مدير السجن (ب. ع) وكان برتبة عقيد في الشرطة العسكرية، يحوطه رهط كبير من أفراد شرطته المدججين بالسلاح لكسر الإضراب. أخذوا يضربوننا على غير هدى بصورة وحشية، مستخدمين أحزمة سراويلهم العسكرية العريضة المزودة ببكلات من المعدن الغليظ، على الرؤوس والأكتاف والأيدي والأرجل والظهر والرقبة، لقد (هبّشونا) ضربًا وتنكيلًا مع صراخٍ أحاط بنا كغيمة من ضجيج، كان مدير السجن يقف جانبًا يتفرّج على المشهد كأنه ينتظر انتهاء طباخيه من تحضير وجبة شهية لذيذة لسيادته.

أشار بإصبعه إلى جنوده بأن يتوقفوا، ثمّ حشرونا كدجاجات المزارع في ركنٍ من الجناح، ليلقي فينا خطبةً عصماء عن القانون والنظام والاحترام والالتزام والعقل والمنطق، ثمّ ما لبث أن رقَّ حديثه، ليبرر أنه ليس هو المسؤول عن سجننا، إنما هو مُؤتمنٌ علينا كوديعة لديه عليه المحافظة عليها بأفضل الظروف والشروط، ثمّ رقَّ حديثه أكثر، وتمنّى أن نطلب ما نريد، رُفِعَت بعض الأيادي تطالب ما يطالب به السجناء من حقوق لتحسين ظروف الإقامة والعيش من المأكل والمشرب والأثاث والكتب والأوراق والأقلام، تجرّأت ورفعت يدي، والريبة والتردد يملآن قلبي وعقلي، قال: (وماذا تريد أنت؟)، قلت: (يا سيادة العقيد، طالما أن (لدينا) دارًا للسينما، لماذا لا تدعونا لنشاهد فيلمًا أو تدَعونا نصنع مسرحًا؟ ما بين السخرية والدّهشة والاستنكار، فاجأ سؤالي الجميع، سجناء وسجّانين، أين قضيتي ومطالبي مما نحن فيه؟ لم يدركوا حينئذ أن هذا هو جوعي، ربما كان للّحم واللّبن أهمية لبقاء جسدي، لكن روحي هناك، حيث يمكن أن أستمرَّ على قيد الحياة؛ أن نبقى أحياء، في عوالم الموت البطيء.

أجابني بعد لحظة تامّل، وقد أحاط خصره بيديه مُبعدًا سترته المفتوحة إلى خلف ظهره، وهو يهزّ

ويخلع حوضه بمهارة راقص متمرّس: ((إي شو رأيك جبلكون رقّاصات كمان؟!)).

ثالثًا: استهلال

بهيًا كان حفل الاستقبال، جسدي يرقص خوفًا، أشاهد بعيني روحي ما عجزت عيوني عن رسمه، صورة محفورة في الذاكرة، أجساد عارية إلّا من جلودها، تلوكها سياط تنزّ حقدًا وتوقًا إلى ارتشاف الدّم، تحوط بي جدران من قضبان معدنية سود غليظة، تطاولت حتى بلغت ما لا يبلغه النظر، ضجيج آتٍ من جوف ليل عميق، صراخ جنود القبّعات الحمراوات البهيميّ ينقضّ على عريي، يغتصبني، يثني ويثلث، أهرب من قضيب إلى قضيب، تبصق القضبان سائلًا أسودًا يفترش وجهي قناعًا يداري عاري.

وحيدًا تحوطني أغراضي المتناثرة، والصمت ساعة يدي ترنو إليّ بعقارب توقفت عن حساب الزمن، فردة جراب أرادت أن تغطّي جرح قدمي، قميص تزيّن بشبابيك صغيرة، أحبّ أن يرتق مزق جسدي، يهديني آخر ما علق من عطر حبيبتي على ياقته المُهترئة.

بعينين أثقلَ الرعب والمجهول جفونهما، بحثت عن بطاقة صغيرة؛ هويتي، لا أثر، لا تتعب نفسك، لا تبحث عن ما لا تحتاج إليه بعد اليوم، أنت لست سوى رقم، قلت.

صعدت الدّرج، انفرجتْ قضبانٌ عن مثيلاتها، كان ثمة بابٌ، دخلتُ، قبل أن أنطق باسمي سألت: هل لديكم رواية اللّجنة؟

كان سؤالي لا يقل غرابة عن مشهد الفرح المدهش الذي أُسْتُقبِلنا به في الجناح (أ يمين ط 1)؛ هل كان الفرح بخلاصنا من عذابات الفرع وحفل الاستقبال؟ أم لتدفّق دمٍ جديد في عروق جففتها سنوات السجن المديدة؟ هل تصل الأنانية بالسجين إلى أن يفرح بانضمام آخرين إليه من رفاقه؟ أم إنها الرغبة والتعلق بالحياة؟ كأننا في مشهدٍ نبادل فيه عشبة الحياة بالموت، الموت البطيء، الموت الممل، الموت الثقيل، نشتهيه سريعًا أملًا بالخلاص.

رقص قلبي فرحًا حين أجابني إبراهيم الذي كان أمين المكتبة حينئذ بأن الرواية موجودة.

إضافة إلى الهمّ السياسي المتوهّج راج الهمّ الثقافي والفكري في الجناح. فخطف الأنظار نحو موضوع المسرح، ليس بالأمر اليسير، هل أستطيع أن أُقنِعَ جمهورًا يُعد حينها من النخبة السياسية

والثقافية السورية، خصوصًا أنني لست شخصًا معروفًا في هذا المجال؟ كان التجاهل وعدم الاهتمام بالمشروع يقلقانني ويُحرّضانني في آن معًا.

بنوع من التردد والصبر وإغماض عين الشك بذل الكاتب والصحافي علي الكردي جهدًا عظيمًا ليتحمّلني بحس مبدع وخبرته أنجز إعدادًا مسرحيًا رشيقًا لنص الرواية، استطاع أن يحافظ فيه على نبض الرواية، مقتحمًا مفاصل النص المسرحي باقتدار المُتَمرّس وذكائه في كتابة السيناريو والحوار. ربما كان هذا من أول العوامل التي سمحت باجتياز التجربة الأولى عتبة اللامبالاة والتشكيك في جديّة المشروع بنجاح.

لقد أسهمت خبرة وائل السّواح وحنكته في البحث واقتراح حلول لمشكلات عدة واجهتنا، فكان بحق مساعد مخرج فاعل، إضافة إلى مشاركته في التمثيل مع علي الكردي ومازن ربيع وعبد درويش وبدر زكريا.

أما سمير عبدو (الذي نسي اسمه في أثناء التحقيق) والملقب (البو الندى) فقد أضفى من خلف الكواليس على المشاهد لونًا مؤثرًا بموسيقا صوته المباشر العذب.

((العرض الأول، كان حدثًا يفوق التصديق، بل ويمكن القول دون الخشية من السقوط في نقيصة الخفّة بإطلاق الأحكام، أنه كان عرضًا غير قابل للتصديق))[12].

انتشرت أخبار العروض المسرحية في باقي أجنحة السجن، وطالب المعتقلون بحقهم في المشاهدة. بحقهم! يا للغرابة؛ معتقل سياسي في سجن صيدنايا العسكري يطالب بحقه في مشاهدة عرض مسرحي، كان الأمر عظيمًا، هذا الحق جعل الفرقة تنتقل بكامل أعضائها في عرض (لا تنسوا هيروسترات)[13] إلى جناح رفاقنا القدامى بحيلة سينمائية مجنونة لا تخلو من خطر غير محمود العواقب. قضينا في ضيافتهم أسبوعًا كاملًا، كان المسرح عنوانه الأساس.[14]

لقد كانت مسرحية اللّجنة (عنوان الرواية نفسه) باكورة رحلتنا التي استمرّت حوالى ثلاث سنوات (1988، 1989، 1990)، بحصيلة ست مسرحيات [15].

(12) مالك داغستاني مالك، المرجع نفسه.

(13) غريغوري غورين، انسوا هيروسترات، وقد أضفنا "لا" إلى العنوان الأصلي.

(14) غسان جباعي، المسرح في حضرة العتمة، شهادة بدر زكريا.

(15) المرجع نفسه.

رابعًا: على الطريق

أحببت أن أستريح معكم في محطة أولى، نص بعنوان (الباب) لمحمد إبراهيم، رفيق رحلة السجن. لقد فاض خيال محمد متجاوزًا شروط المكان والزمان، ليخلق شخصية وحيدة (مونودراما) جمعت الصراعات والأماني والحلم والثورة والخيبة والهزيمة وفلسفة الممنوع والمسموح، شخصية علّقت على مشجب الكون كل أسئلة الوجود، نسجت ما بين الجسدي والروحي خط حياة مستحيل، كانت الأسئلة تتفجّر في رأسها توقَ معرفةٍ ودهشةٍ، بينما يجري النمل المتوحّش في عروقها بدل الدم. كانت شعرية النص بلغته العالية تقف كطود أمام مخيلتي، كنت أسائل نفسي، كيف لي أن أمتطي موجة هذا النص الباذخ، وأُطوّعه ليخرج إلى الفرجة؟

تسللت حبالي صعودًا وهبوطًا عبر المنور من الطابق الثالث إلى الطابق الأول، طالبًا النجدة من المبدع غسان جباعي بصفته مخرجًا مسرحيًا لا يفصل بيني وبين طزاجة أكاديميته سوى طريق تصل بين مطار دمشق (حيث هبط عائدًا من بلاد مناهل العلم) والسجن، وبعض من سنوات ترحاله طريد السجون.

كتب لي غسان معتذرًا: ((النص إطار لوحة، شُدَّت عليه قماشة بيضاء، تحتاج إلى حياة)).

غفى النص على صدري، بعد حين انتقلت إلى جناح (أ يمين ط1). وحيدًا كنت، عندما سمعت تصفيقًا آتيًا من ورائي يثني على أدائي في تجربة (بروفة)، أواجه الجدار المُعْتَرِض (الفاصل بين الجناحين) الذي أُقيم كإجراء عقابي لتعزيز العزلة بيننا وبين رفاقنا الموقوفين من حركة 23 شباط (البعث الديموقراطي)، كان الشاعر محمد عيسى ببريق عينيه الذي لا ينطفئ، وبوجهه الذي لا يتوقف عن سرد الحكايات، يدفعني قدمًا لإنجاز هذا العرض، بينما كانت مسرحية أخرى تقدم عروضها وضحاياها على مسرح مفتوح، إنها (عاصفة الصحراء) حرب (التحالف الدولي) لاستعادة الكويت من الاجتياح العراقي.

لقد جرف تيار التجاذب السياسي الحاد، بين مؤيد التدخلَ الدولي بقيادة أميركا، ومعارض إياه، والخوف على مصير البلاد والعباد، أولويات الحياة كلها في السجن، فكان الإصرار على استمرار تجربة المسرح ضربًا من المستحيل.

عدتُ أدراجي إلى جناحي ورفاقي الذي صاروا في الطابق الثاني (ط2 ج يمين ويسار)، مكللًا بالفشل والخيبة لعدم قدرتي على النهوض بنص (الباب).

خلف الستارة التي نُصِبت في المُعتَرِض[16] هفا قلبي، إنها ستارة البروفات.

كان عدنان البب وأيمن قاروط في غرفة إنعاش (موت فوضوي صدفة)، يحاولان إنقاذها قبل موتها الذي يشبه موت بطلها، حين قذفه الجلّادون من نافذةٍ في أعالي مبنى التحقيق، بعد أن ملّوا من تعذيبه.

كانا يسبحان بعكس التيار، متشبثين بتجربة لا خلاف حولها، بل كانت نافذة حياة وموطن لقاء، كأنهما أعلنا رفضهما حال التشتت والضياع التي اجتاحت الجميع بسبب الأخبار والإشاعات والتسريبات المقصودة عن اقتراب خروجنا من السجن، كان ذلك موضوع حديثنا الدائم، وقد استحوذ على طاقاتنا وقدراتنا وأحلامنا بين مصدّق ومشكك يريد أن يصدّق. كانت عبقرية (داريو فو)[17] تستنهض فينا الهمم لتنتشل أقدامنا من ذلك الوحل الثقيل. كانا قد وضعا الخطة الإخراجية، وعكفا على تشكيل فريق العمل، تسابقنا الفرحة على لقائنا من جديد، ثم تقاسَمنا الحزن في وداع التجربة على أعتاب الخيبة وما يشبه الهزيمة.

بين (المنزل الذي شيّده جوناثان سويفت) [18]و(موت فوضوي صدفة) مال الرأي إلى اختيار الأولى لتعقبها الثانية، على الرغم من حضورها الجليل في عقولنا ومشاعرنا، عندما كنّا نقرأ المقالات النقدية في الصحف والمجلّات (كانت إدارة السجن تسمح بدخولها) حول العرض الذي أخرجته الدكتورة نائلة الأطرش مشروعًا للتخرّج لطلاب المعهد العالي للمسرح، فتشتدّ الرغبة والعزيمة للاشتغال على هذا النص العظيم، ربما لأنه يشبه واحدًا من مشاهد الرعب التي حصلت معنا في مرحلة التحقيق، أو يمثله.

هل مات مشروع المسرحية قبل موت بطلها؟ هل مات معها مسرح سجن صيدنايا، لتطوى مرحلة إيذانًا بدخولنا مرحلة أخرى لا تقل أهمية، بل ربما ستخط مصائرنا حتى باقي حياتنا؟ هل ستحمل

(16) المُعتَرِض: هو الرواق الذي يصل ما بين الرواقين الرئيسين؛ اليمين واليسار، في آخرهما، بحيث يشكل الثلاثة معًا مقطعًا بشكل حرف u طوله حوالى 16 مترًا وعرضه حوالى 4 أمتار أو أكثر قليلًا، كان بمنزلة القلب النابض لحياتنا اليومية والاجتماعية والثقافية والفنية. فيه نُصِبت مكتبة عظيمة، غنية ومتنوعة، حوت كثيرًا من العناوين لكثير من الكتّاب، بما فيها بعض من الكتب الممنوعة في سورية، كما كان ساحة لممارسة الرياضة الصباحية، ومركزًا لتعليم الموسيقا (العزف على آلتي العود والغيتار) في النهار، ومكانًا للتدريبات المسرحية اليومية (تدريبات الجسد، المائدة، الحركة...)، ومقهى تُقَدّم فيه بعض المشروبات الساخنة للزبائن (مجانًا بالطبع)، وهو مكان للعزلة ولقاء الذات، عندما يخلو من النشاطات العامة، و كان – من دون استغراب – مستودعًا لأغراض الفرقة المسرحية، ومخزنًا لحاجات الجناح من ملابس ومنظّفات وأطعمة قابلة للتخزين (سكر، رز، زيت...) وغالبًا ما كنّا نجتمع فيه لمناقشة قرارات تتعلق بالحياة العامّة للجناح، واتخاذها.

(17) داريو فو: أديب ومسرحي إيطالي، مؤلف مسرحية (موت فوضوي صدفة)، مواليد 1926، حائز على جائزة نوبل للأدب 1997.

(18) مسرحية من تأليف غريغوري غورين، تدور أحداثها في منزل جوناثان سويفت (1667 – 1745)، وهو كاتب إنكليزي ساخر، من أشهر مؤلفاته كتاب (رحلات جوليفر).

مسرحيتنا القادمة عنوان (موت مسرح)؟.

خامسًا: فرقة ليست في الفرقة

في محطة ثانية عن أشخاص كانوا في قلب التجربة من دون أن يدخلوا فيها.

كان عهد الشيخ حسن بمخزونه الثقافي، وعفوية حسّه السليم، ونظرته المتأملة من دون ادعاء لصيقًا بتجربة المسرح منذ بداياتها، يمتلك دهشة وشغف طفل وذائقة مجرّب، كانت عيونه تسبقه في البوح، كانت تساؤلاته وملاحظاته دليلًا ومرشدًا وتصويبًا وتشجيعًا.

مالك داغستاني في هدوئه الذي يخفي قلقه الأبدي يسرح في تفاصيل مدهشة بحسٍّ نقي ودراية بالنص واللغة والإلقاء ومخارج الحروف وموسيقا الصوت، والحركة والدخول والخروج من المنصة وإليها، عن الانسجام والتوافق، ومعرفة بتفاصيل الديكور والملابس والألوان وتخليق الفكرة وفكرة التخليق. تخاله آتيًا من أرومات عالم المسرح، شكّل إحدى الدعامات التي لا غنى عنها لإنجاح التجربة واستمرارها.

محمد إبراهيم يوارب أبوابه تأدّبًا وكياسةً، فينضح آراء في الجوهر والتفاصيل، وتفضح نصوصه انغماسه بالتجربة، ليتحفنا بأولها بعنوان (النضّارة) التي عرضناها على (مسرح - مهجع) سجن صيدنا العسكري. وثانيها بعنوان (الباب)، ولم يُكتب لها أن ترى النور على تلك الخشبة العجيبة.

هشام زعوقي صامتًا يلوح بيديه كلتيهما في البكرة والأصيل، مؤكدًا بداهة دعمه وتشجيعه، مُرسلًا شعاع فرح وباقة شكر من عينين أشعل توقدهما نبوءة مستقبله، لا تكلّان عن رصد أدق تفاصيل التجربة، يهمس لي بخفر الواثق ببعض من ملاحظاته المهمّة.

ثائر ديب ذاك الذهن المتوقّد الذي يحوّل الذاكرة إلى ملعب إبداع وخلق جديد، لقد أهدى الفرقة عصارة جهده حين تذكّر نص مسرحية (المنزل الذي شيده جوناثان سويفت) الذي أنهى ترجمته من توه قبل دخوله السجن. كم كانت دهشتي عظيمة حين أحسست بانتمائي إلى النص المُتَذكّر بعد قراءتي النصَ المُترجم في صفحات كتاب أرسله إلينا بعد خروجه من السجن قبلنا.

كمال عبود يطرح بتهذيب وصوت خفيض آراءه في ندوات الحوار بما نفعله، مُحمَّلًا بخيال خصب ورؤية واضحة، يلفت انتباهي إلى ما سهى عنه ذهني من تفاصيل مهمة، يرسم فضاءات مشاهد غنية

موحية غالبًا ما أخذتني إلى قراءات مختلفة أو مغايرة.

سادسًا: شائعات تهزم الإرادة

تفتح الأغراض أفواهها، تنشقُّ الجدران مادة ألسنتها، تلتوي قضبان الحديد على بطونها كأنها تتقيأ، تنفجر السجائر ساخرة من أفواه مستحلبيها، وينتفض وجع السنين في وجه المتشائمين والمُشَككين. إنه هجوم الشائعات تحاصرنا من كل حدب وصوب هجومًا لا رحمة فيه ولا شفقة. هل نستطيع الصمود أمام هذا الهجوم الكاسح؟ لقد شلّ الفرح قدرتنا على فعل أي شيء، بما في ذلك القدرة على التحمل.

كان الكل مصدّقًا حتى مَنْ تظاهر بعكس ذلك، كان حلم الحرية من جديد يتراقص أمام عيوننا كماء توارى خلف غبش الكأس في هجير الحرّ، يجري سلسبيلًا بين شقوق العطش.

ذابت مشروعات القراءة والنحت كلها كما الرسم وحلقات تعلّم اللّغات، استيقظنا من سهرنا باكرًا ننتظر فتح الأبواب، هل يكون آخر انتظار وآخر وقوف أمام رقيب العدّ والتفقّد؟.

كان صباحًا صافيًا مشمسًا، تُطِلُّ النوافذ برؤوسها نحو مدخل السجن الرئيس تستطلع قدوم الباصات، ما أغباكِ أيتها النوافذ الحمقاوات، ألا تعرفن أن الباصات تطير، تتحول عجلاتها إلى أجنحة، تعبر المدخل حتى لو كان مغلقًا؟ لا حاجة إلى القلق أيتها النوافذ البلهاوات، القلق ليس من شغلكن، يكفيكن أنكن معبر النور والريح، تبددن العتمة والظلام.

كوّم (أبو غنطوس) نضال حدّاد ما بجعبته من مخزون سجائره أمامه، تظنه يريد بيعها، جلس على (بقجة) أغراضه التي رتبها بعناية بعد أن استبعد جُلَّ ملابسه ومتعلقات الحبس التي كان لها قيمة عظيمة قبل ساعات فقط إلى كومة النفايات، وما فتأت تكبر وتكبر مع كل زيارة لأحد نزلاء المهجع لها.

صار نضال يشعل السيجارة من عقب الأخرى، ضاربًا بعرض الحائط قواعد التقنين والادخار كلها، أصبحت بالنسبة إليه القروش بيضاء كلها كما الأيام، أراد أن ينفث دخان كل ما لديه من سجائر دفعة واحدة، لكنه بدأ بتوزيعها على رفاقه عربون فرح غامر.

كانت الباصات خضراوات- هل كانت رسالة قبل ربع قرن؟ أم إنهن مصادفات القدر؟- وكان

نضال يرقص معتمرًا الطربوش الأحمر بـ(شرشوبته) السوداء، ملوحًا بسيجارتيه المشتعلتين في يديه كلتيهما، كأنهما عصاتا الرقص الشرقي في يدي راقص محترف.

وكان يعلن كمنادي المناسبات العامة والمهمة في أزقة المدينة الصغيرة مرارًا من دون كلل أو ملل نهاية القصة التي أكلت عمرنا، كان يقفز برشاقة نمر الغابات، ليلتقط نظرة من النافذة العالية مستطلعًا ذلك اللون الأخضر، لون الحلم بالحرية.

لقد بقي نضال يُخبئ ثورة بركان فرحه طوال خمس سنوات بصمت، إلى أن أتى اليوم الذي جعل فيه من طربوشه الأحمر أداةَ لهوٍ تتقاذفها العيون في فضاء الحلم الذي سوف ينهي سني العذابات والوجع.

في الثامنة صباحًا حان الموعد الرسمي لرحيل يكتسي باللون الأخضر -مصادفة - هاج بحر الأرواح المكبوتة، وماج، لتخرج من أوكارها، ماذا لو تأخرت الباصات ساعة؟ لن يحصل سوء. وماذا لو تأخر ساعتين؟ لا شيء. ما زال أبو غنطوس، وقد تفجّر لون العسل الصافي في عينيه، يقفز من أول الجناح إلى آخره، يبث إعلاناته بقرب قدوم الباصات، ستأتي طائرة على أجنحة عجلاتها على الرغم من التأخير الذي لا يشي بالقلق، (سوف تأتي الباصات) هكذا قال مدير السجن مبشّرًا مساء البارحة بالخلاص والنهاية السعيدة. جلس نضال خلف مقود الباص، أطلق هدير المحرّك من فمه، تحولت قدماه إلى عجلات، كوّر شفتيه على كفّه مضموم الأصابع مطلقًا بوق الرحيل، لملم المسافرين من على جانبي الطريق إلى الحرية.

بدأ الشك يساور بعض الشكاكين والمتشائمين الذين اعتدنا على تحليلاتهم كوجه طائر البوم، كرهناهم حينئذ، وأحببنا أبا غنطوس.

كلما اشتد عود شعاع الشمس، ارتخى شعاع أملنا، كانت عينا أبي غنطوس تطرحان السؤال بحيرة ووجل، نار سجائره تخبو، يتطاول رمادها بين أصابعه المرتجفة بعد أن غادرها الفرح، بدأت تهزها حركات من نوع آخر، تعرفه جيدًا حين حفلات الرعب والخوف.

طاولت بشائر روائح يخنة الغداء المقززة أطراف أنوفنا، تحمل إحساسًا بالهلع من النتيجة التي أصبحت شبه حتمية مع استمرار بعضهم ببث روح التفاؤل بتحليلات ما أنزل الله بها من سلطان، بينما كانت تتقوقع روح نضال بداخله كمارد أنهى مهمّته وعاد إلى مخدعه في ذلك الإبريق السحري العجيب.

لقد اختلطت السراويل الداخلية في كومة النفايات، فلم يتعرّف إليها أصحابها حين قرروا استعادتها. وبقيت رائحة اليخنة المقززة تزكم الأنوف ساعات، بل أيامًا، عاف الجميع الأكل، وشارفت حصص التبغ والقهوة على النفاد، هبط صمت مقدّس، هجعت الأرواح الطائرة إلى مخادعها في جوف الأجساد المهزومة المحطّمة.

ماذا لو أتت الباصات الخضر وانتهى الأمر؟. لماذا لم تأت؟. هل يمكن أن تأتي غدًا؟.

ساد الجناح صمت القبور، التصقت الشفاه، بتنا لا نسمع سوى صوت خروج النفس حارًّا حارقًا من أفواه جفف التعب والخيبة الكلمات على جدرانها.

سبق أن شاهدنا بأم عيننا الباصات الخضر تحمل الموقوفين الذين اصطفوا أرتالًا إلى الحرية. لماذا تمنّعت اليوم؟ لماذا لم تأت؟ لماذا خانت عهدها؟ أم إنها هي كذلك خوانة بلا شرف؟

جرجر نضال بقجته حين المساء وقد لوّحت مفاتيح السجّان بأمر إغلاق الأبواب، ركن كل منّا على فراشه الذي ألف رائحة أجسادنا سنينًا طوالًا، وأبى أن نغادره، كان منكوشًا منبوشًا بلا وقار، عاريًا من خجله، وقد باع نفسه للشيطان.

ملأ وجه أبي الوفا يحيى مرتضى الصبوح المكان حبورًا وبهجة، عيناه تشعّان سلامًا ودِعَة كطفلٍ وجد ضالّته بعد عناء، انقلب صوته الخشن إلى ما يشبه الزقزقة، هرع بعضهم إلى مساعدته ومشاركته في توضيب حفل الوداع الأخير. كان قد رزم الكتب باقاتٍ منوعة تناسب اهتمامات كل منّا، وزّعها على الجميع، رزم الكتب كأولاد المكتبة الأم التي كانت تنتصب عظيمة في الجناح المُعترض، انتشر أبناؤها على جوانب أبواب المهاجع يستعدون بدورها للرحيل.

لقد ذرع أبو الوفا (يحيى مرتضى) الجناح جيئة وذهابًا، يوزّع رزمه وضحكاته المدوية، وقد قفز الدم إلى وجنتيه اللتين صارتا كلون طربوش أبي عنطوس.

لقد مزّق الحدث مشاعر رفوف المكتبة في المُعترض، بدا الشحوب على وجهها حين تخففت من أحمالها، وقد خلت من صراعات الفكر والفلسفة، ومآسي الأدب، وجنون المسرح، وصخب اللغات، وضجيج الموسيقا، هي تحاول أن تفرح، يكتنفها حزن عميق، نامت الكتب ليلة الفرح تأمل مثلنا تمامًا أن تمتطي رفوف الحرية مرة أخرى، كان كتّابها وشخصياتها والناشرون والمترجمون يرقصون معنا رقصة فرحِ اليوم الأخير.

هرج ومرج، نتبادل أرقام الهواتف (الثابت، إذ لم يكن الهاتف الخليوي معروفًا حينذاك)، كما

العناوين ومطارح القرى التي امتدت على مساحة وطن. اعتذارات وتجديد عهود، تسامح ومودّة، لم نجد في بعضنا غير ما كنّا نأمل ونحب، كان يومًا للحب فقط.

قامت اللّجنة المكونة من ثلاثة أشخاص من الموقوفين الّذين يستلمون هذه المهمة بانتخابات دورية، تعنى بجمع موارد الجناح المادية والعينية، ومن ثمّ توزيعها على الجميع بالتساوي بحسب خطط تضعها بالتشاور والتنسيق مع ممثلي المهاجع، ووزعت ما تملكه من أموال على الجميع لتساعدنا في تأمين مصروفات العودة إلى الديار. لقد بقي المال شوكة تخزنا في جيوبنا أيامًا قبل أن نعيده إليها.

سكت هدير ضحكة أبو الوفا، وحلت نظرة ذابلة حزينة أسندتها أقواس الخيبة على وجناته المتهدّلة، حمل رزماته بطيئًا، قطع خيطانها بخبرة لا تحتاج إلى تفكير، لم يخطئ التصنيف، أعاد كل كتاب إلى مكانه، لكن المكتبة لم تستعد فرحها بعد ذلك أبدًا.

أخذ أبو غنطوس يجمع أعقاب سجائره التي احتفظت ببعضٍ من التبغ، لتعينه على المضي في أحلامه التي اغتالتها نصال الشائعات.

سابعًا: البيان الجواب

يقول البيان في ما يقول: (منقول بتصرّف) إن الدكتاتور في أضعف حالاته، مُجبرًا لا مختارًا، سيفرج مُرغَمًا عن المعتقلين الوطنيين جميعهم عاجلًا، فهو لا يستطيع الصمود أمام ضغط المتغيرات الدولية والإقليمية والوطنية، المستقبل لنا.

لقد صدر البيان بعد الإفراج عن دفعات عدة بموجب العفو الصادر عام 1991 بمناسبة الاستفتاء على الرئيس (...)، بعد سنوات مديدة من التوقيف الإداري.

كانت اللائحة تضم 120 اسمًا، يغيب أبو فريد (كامل عباس) -وهو أحد رفاقنا في المهجع، حين يطلبه مدير السجن لمقابلته- إلى ما بعد منتصف الليل. كان أبو فريد يرقص وهو يعلن ويكرر الخبر؛ (أنت أيضًا، لقد ذكر اسمك بالذات). كانت حروف أسمائنا ترتسم على شفاه أبي فريد حتى لو لم ينطق بها؛ (غدًا في الثامنة صباحًا) بحسب ما قال مدير السجن لأبي فريد في تلك المقابلة، (أنت، خلدون، علي، كلكم طالعين، وأنت اسمك باللائحة كمان...).

كان اضطراب الفرحة يهزّ أركان لوائح الأنظمة الداخلية للموقوفين لوجوب عدم إحداث الضجة

في الليل حرصًا على راحة النائمين أو الحالمين من الرفاق.

لقد ازدحمت خطوط التواصل كلها في المناور وإشارات المورس عبر الجدران والرسائل المكتوبة تسرح في الرواق من مهجع إلى آخر يدًا بيد.

أضاءت وجوه الحبيبات ليل الخَبَر، قفزت القلوب من بين القضبان التي تحولت إلى خيوط من حرير، غازلت العيون النوم بغمزة تطلب منه الرحيل هذه الليلة.

وقف عادل، وهو أحد رفاقنا في المهجع، يدق معدن الباب بمعدن الجنزير، عزف سيمفونيته أيامًا، لا جواب، مدير السجن لا يرد، نامت اللّائحة على سهر الليالي تلوك قسوتها، وتحتسي الخيبة والإحباط.

قال بعد ذلك بزمن: ((إن برقية جاءته من القصر، بعد الثانية من صباح ذلك اليوم، تأمره بالتريث في تنفيذ إخلاء سبيلنا)).

جاء ضابط المخابرات وقال: ((كنّا نريد لكم الخير والحرية، أمّا رفاقكم في الخارج فلهم رأي آخر، ستدفعون ثمن ذلك البيان غاليًا)).

لقد أوحى لنا بما يريدون أن نظنه عن سبب عدم مجيء الباصات، ذلك اليوم من الصعب أن ننساه حتى نهاية الحياة.

كثيرًا ما كانت لعبة التحدّي تروق لكبير السجانين، إنها ساحته المفضلة للنزال، كان الشعور بالزهو والنشوة يخرج من عينيه، حتى عندما يظن أنه قد هَزَم كومة من قش.

ثامنًا: قبل نهاية اللعبة: شخصيات تحترق

اشتمّ (هيروسترات) رائحة الحريق، كان يُلقِمُ المعبد من مشعله جذوات، اصطلى بنارها مزهوًّا تملؤه النشوة، أحسَّ بحرارتها تشتدّ، ولهيبها يقترب، تململ يستعدَّ للهرب، ضغطُ الصفحات يكاد يخنقه مع دخان الحريق، تزاحمت الشخصيات على كامل مساحة الورق، تلاطمت كأمواج بحرٍ تائه، أفاق من سباته الطويل، سنوات قضّاها بين طيات ورقٍ كاد أن يغدو كنزًا، تبللت أطرافه وقدًا. الخوف يقتله قبل النار، خرجت رائحة الأجساد محمولة على أكتاف الدخان في موكب مهيب، اتخذت النوافذ والشقوق سبيلًا، تطاولت أعناقها، وجحظت عيونها تلتمس طريق نجاة، غطّت

سحابة الدخان البيت، فالشارع والحي، آهات الألم مكتومة خوفَ إيقاظ النائمين قبل انبلاج الفجر.

جأر محرّك سيارة (البيجو 404) التي تربض أمام مدخل المبنى تحت شرفة البيت يمزّق صمت الخوف وترقّب الفجيعة، يفكك أوهام الليل الطويل إلى أسئلة صغيرة بلا أجوبة. أسرعت الأم تخفي دخان حريقها الصغير، صَنَعت الابنة فنجان قهوتها الصباحي، جلست كالمنوَّمة قرب النافذة تتأمّل جثث الشخصيات الملتصقة على رماد الورق الأسود، كان ما زال بعضُ نبضٍ من بقايا الدفء لافظًا آخر آهاته العميقة، يسرح نظرها مُلاحِقًا سرابًا من أحلام، ويرسم نهايات جديدة لليالٍ قادمات.

كان قلبي يطرق بشدّة وأنفاسي لهاثًا حين أفقت مُعلنًا نهاية الكابوس. كان صراخ ((جوناثان سويفت.. تيسافيرن.. كليمنتينا.. أبو أحمد.. أوكتاميروس.. الدكتور سيمبسون.. أستير.. و..و..و))[19]. صوت هدير محرّك السيارة حفيف ثوب النوم لأمٍ هَلِعَةٍ، تركض بين المطبخ ومخبأ الرسائل و(بروشورات) المسرحيات السِّت المحترقات، عرفت بعد سنوات أن ليلة الحريق هي ليلة اتخاذ القرار بإحراق ما بقي لنا من أمل.

تاسعًا: بروفة جنرال

ضب غراضك ((اجمع حاجياتك)) صرخ مساعد الانضباط.

ضجيج القلوب المتقافزة يُسمع حتى آخر مدى للنظر، رسمت الضحكات شفاهًا غريبة.

كان صباحًا رماديًا محايدًا خاليًا من المعنى، يلفّه هدوء اعتيادي، لولا الإعلان المدوي لمساعد الانضباط. لم يعطنا سوى دقائق لتنفيذ الأمر، كانت تكفي للملمة الأغراض فقط، أما الذكريات فلها أن تتدبر أمرها.

تسلل برد شهر شباط الفتّاك من شتاء عام 1992 إلى أعماقنا، حين مشينا بالرتل الأحادي خلف بعضنا، كلٌ تحت ثقل حاجياته مع أربع بطّانيات وعازل.

ما دمنا ذاهبين إلى البيت، لماذا البطّانيات والعازل؟ لماذا لم يخبرونا قبل وقتٍ لنستعد؟ لماذا العتمة في قلوبنا؟ عيوننا الحائرة بأسئلة لانهائية بلا أجوبة، إنها لا تشبه رحلة الخروج من الجحيم كما أملنا، لقد كانت بداية رحلة جديدة من العذاب والقهر.

(19) أسماء شخصيات من مسرحيات مختلفة، عرضناها على منصّة مسرح سجن صيدنايا.

((إلى جناح العزل، أنتم رهن المحاكمة)) صاح المساعد.

في الجناح الجديد، كان كل شي رماديًا، ظلله ضباب كثيف أطبق على أرواحنا، افترشنا الأرض نفسها، وأسندت ظهورنا إلى الجدران نفسها، أُغلِقَت علينا الأبواب نفسها، رقيب التفقّد نفسه، يرتدي الملابس نفسها، ويحمل المفاتيح ذاته. عتمة لزجة، مئات الأسئلة والسيناريوهات اجتاحت تلافيف الدماغ، نهر إحباط نهلنا منه طوال تلك الأيام المعدنية الباردة، وجع ثقيل لم نعرف مثيله من قبل.

في الصباح الباكر، قبل هبوطنا قطعانًا إلى جلسة التحقيق، تبادلنا الأفكار والآراء والرؤى والتحليلات وما أنتجته عقولنا المبللة بالمفاجأة.

قصعات طعام الإفطار ملّت الانتظار، رجعَت من حيث أتت، أطبقت جدران المعدة على بعضها، ألصق اللّسان جوف الفم، لا ينفتح إلّا لبعضٍ من همهمات.

خوفٌ جديد، قصص مرت عليها سنوات وسنوات، علينا أن نتذكّرها بحذافيرها، يجب ألا نقع في الفخ، الخطأ غير مسموح خشية أن نتورّط ونُورّط آخرين.

كان (البيان) قد طالب بمحاكمات عادلة للموقوفين من دون محاكمات جميعهم، كما جرت العادة، سنينًا طِوال.

كبير السجّانين مولع بمهنته، إذ طالما عشق بِوَلهٍ زجَّ الناس في السجون، يصل إلى قمّة اللّذة والنشوة كلما امتلأت سجونه أكثر، ومن الغرابة بخلاف سياق التاريخ، أراد أن تكون قريبة منه، تحوط به من كل جانب، أحبَّ رائحة الدم المتجلّط على أجساد معَذَّبيه، رائحة العفن والقيء والبراز المختلط بالبول بعد حفلات التعذيب عطره المفضّل. كان أمينًا بهدفه في تدمير المنتوج البشري لمسجونيه ورعيته، يكره كلمة محاكمة، كأنها شبح يفضح أمره، ويسحب منه شرعية قراراته التي لا مناقشة فيها كأحكامٍ منزَّهة منزلة.

القاضي (للمتّهم): ((أنت متّهم بالانتماء إلى جمعية تسعى إلى قلب نظام الحكم بالعنف)).

عاشرًا: سيارة اللّحمة

كنا حوالى عشرة يجمعنا جنزير واحد، عُلّقت به الأيدي متدلية كأوراق شجرة ذابلة، كانت الوجوه تشي بشيء من الفرح المشوب ببعض القلق والسخرية.

امتزجت وشوشاتنا بهدير صوت الضابط الذي لا يكف عن الصراخ والحركة جيئة وذهابًا، وهو يضخ رذاذ الأوامر والتعليمات من فمه، ثم يلعق ما تناثر حول شفتيه وأرنبة أنفه استعدادًا لقذفها من جديد.

في البداية كنا نظن أن محكمة (أمن الدولة العليا) -ككل المؤسسات الرسمية- صورية، ليس لقراراتها أي أثر فعلي أو أهمية، فالقرارات الفعلية عادة ما تأتي من (فوق)، وبتحديد أكثر من (القصر)، لذا فقد تحولت مواعيد جلساتها بالنسبة إلينا إلى محض فرصة للخروج من السجن والتفرج قليلًا على شوارع دمشق وحدائقها التي استحالت الى قطع مربعة تكبر وتصغر بحسب المسافة التي تفصل العين عن الشبك المعدني للنافذة الصغيرة لسيارة اللحمة.

كانت سيارة اللّحمة عربة بصندوق معدني مغلق إلا من بابين خلفيين، يفصلنا الأول عن حارسين مسلحين يجلسان الى الجانبين، والثاني عن العالم الخارجي، كانت رؤوسنا تتناطح أمام النافذتين الصغيرتين على الجانبين بعيون مبحلقة كأفواه جائعة تبحث عن كسرة خبز عن طفل يحمل حقيبته على ظهره بانتظار باص المدرسة وعن صبيّة تمشي بدلال على رصيف الشوق.

ما إن يعلن (الرقيب) صباحًا عن أسماء المجموعة العتيدة، حتى يبدأ الهرج والمرج، فتجد من يركض مسابقًا الآخرين ليستحم، آملًا أن يتخلّص من رائحة السجن التي عششت في جسده حتى النخاع، وآخر يحلق ذقنه أو يلمع حذاءه، والجميع يلبس أفضل ما لديه من ثياب مع رشة عطر إذا تيسر.

لكن هذا ليس من أجل القاضي.

على وقع موسيقا الجنزير، نجرجر بعضنا ونجترّ الذاكرة متأبطين قصصنا التي لا تنتهي، ننحتها ما بين ضفتي الكبرياء والأمل بالخلاص من سنوات الظلمة الطويلة والمصير المجهول.

نعبر الأبواب والممرات ونهبط الأدراج، محاطين برهط من الجنود ذوي القبعات الحمراء، ما بين أحد أبواب السجن الخلفية وباب سيارة اللحمة تجري عملية الاستلام والتسليم، يعدّنا الضابط بصوت جهوري واحدًا تلو الآخر بنقر كل منّا على ظاهر كتفه، بينما نصعد سيارة اللحمة كنعاج في

يوم قائظ.

ينطلق الموكب مسرعًا، سيارات الحماية في المقدمة والمؤخرة -أهميتنا تستدعي الحماية- وسيارة اللّحمة في الوسط، يبدو أن للمشهد وقعه وهيبته، فالسيارات العابرة تنتحي جانبًا لتفسح الطريق، بينما يتوقف المارة والباعة وأصحاب المحال للفرجة حتى يغيب الموكب، وتختلط علينا المشاعر، تارة نشعر بالخجل، وكأننا في عيونهم من ضحّى بمستقبل البلاد الثوري، وانتهك قدسية الوطن، أو من عتاة القتلة والمجرمين، وتارة أخرى نشعر بالاعتزاز والفخر والتفوق والنصر.

قال أحدنا، وهو يجلس على طرف المقعد الخشبي بصوت جاهد أن يكون واثقًا، وعيون ما فتئت تبحث عن مستقر لها: ((إنهم يعرفون أننا من المدافعين عن الحق والحرية والعدالة، لم لا، فالناس لا تنسى أبدًا مَن قدّم مستقبله وحياته ثمنًا للمبادئ والمثل العليا والأفكار السامية وإحقاق الحق، لم لا، والناس لا تنسى مَن تعفّن في السجون من المناضلين أمثالنا، ولن تنسى))، ثم أسند كتفه اليسار الى الجدار المعدني من دون أن ينتظر جوابًا أو تعليقًا من أحد.

بتنا نتخيّل بصمت المشهد حال وصولنا الى المحكمة، الجماهير الغفيرة من الشعب تحتشد لاستقبالنا كأبطال، وأسماؤنا مكتوبة على جدران البيوت وواجهات المحلات على لافتات ضخمة تقطع عرض الشوارع والحارات، وعلى النوافذ والشرفات، وأطفال يرفعون أعلامًا صغيرة كُتب على كل منها اسم واحد منا.

كانت الطريق بين السجن والمحكمة طويلة جدًا أحيانًا، وقصيرة أحيانًا أخرى، لم ندرك السبب قط.

على الرغم من السقطات وارتطام الرؤوس والتأرجح في صندوق سيارة اللّحمة، ما جعل بعضنا في حال دوار أو شعور بالغثيان في أحسن الأحوال، وبخاصة أولئك الذين يقودهم حظهم العاثر إلى منتصف الجنزير، فيبقون واقفين، إذ لا مقعد لهم كما لرفاقهم في الطرفين، فإن لحظة الوصول المنتَظرة كانت تمحو كل آثار المشقة، وتحولها الى نسائم منسوجة من أحلام الحب والشوق والتوق إلى الحياة.

كنا نأبى الجلوس على أرضية السيارة، بحسب أوامر الضابط الصارمة، كي لا تتسخ أقفية سراويلنا، فالحشد سيكون وراءنا.

كان الوشاح الصباحي الشفيف لبقايا ضباب المدينة ينبئنا بقرب الوصول، فتشتدّ اللهفة،

وتزداد ضربات القلب، وترقب العيون الأرصفة.

يعبر الموكب (ساحة السبع بحرات) ثم ينعطف يسارًا.

من أجلكم لبسنا الجديد، وتضمّخنا بعطر الروح، وتطايرت أحلامنا تجوب آفاق الممكن والمستحيل كألوان أزهار متفتحة على ضفاف ساقية، أبدعكم فنّان على لوحته الأخيرة، وتلاشى، رأيناكم من البعيد.

لم يكن الحشد سوى بضعة أفراد من أقارب بعضنا وأصدقائهم، متجمعين على ناصية الشارع مقابل المحكمة يرقبون وصول الموكب العظيم.

تتقافز الصبايا، وتصرخ الأمهات، ويشتعل ما انطفأ في عيون الإخوة والآباء كمشهد مسرحي متقن، كانت الأيادي تتراقص ملوّحة برسائل وقصص وحكايات وأخبار.

كان يفصل باب سيارة اللّحمة وباب مبنى المحكمة رصيف لا يزيد عرضه عن ثلاثة أمتار، الجنّة المنتظرة في ثلاثة أمتار.

يحار الجنزير إلى مَن يصغي في حمأة الهياج، تتجاذبه الأيدي يمينًا ويسارًا نحو النافذتين الصغيرتين المقطّعتين إلى مربعات.

كيف كان لنا أن نتكلم ونسمع في آن؟ لا نعرف، ينط الضابط صارخًا كالثور الهائج، الجنود يصرخون بالأهالي ليبتعدوا كما يصرخون بنا لنسرع، والأهالي تهتف بعبارات الدعم والتشجيع والاشتياق والأمل وبعض الأخبار غير آبهين بالجنود: ((انتوا أبطال، لا تخافوا، لا تتراجعوا، لا تستسلموا، خلوا عزيمتكن قوي، نحنا معكون، ناطرينكووون)).

((أهلك بسلموا عليك ما قدروا يجوا... أمك طلعت من المستشفى ورح تجي الجلسة الجاية... أخوك تزوج وسافر لبرا... رح ضل ناطرتك ليخلص الزمن...)).

تمتلئ العيون بالدمع، وتجف الشفاه، ويلتقم الحلق غُصّة بحجم جبل قاسيون.

يتعلق أول النازلين على درجات سيارة اللّحمة، يده مشدودة الى عقالها كمن عُلّق على حبل مشنقة، والأخرى تهيم في ضجيج الأصوات والألوان والجمال، حتى تكاد تنخلع من مستقرها لتحظى بلمسة خدّ أخذ لون الورد، ووارَبَ الأسى، أو لتمسح عن وجه أمٍ تعب الزمن من الانتظار.

تعاند الرأس الرقبة، تلتوي إلى وراء علّه يحظى برمشة عين عاشقة، أو قبلة شاردة لصبية تحلم على ضفّة المستحيل.

رصيفان وجنود، يتوالى الجنزير هبوطًا ببطء مقصود، لتطول المسافة لدقائق نحسبها ساعات، وتطول الحكايات ليالي لا تنتهي.

أكثرنا كان يعرف أن أهله ليسوا في الحشد الصغير، فأغلبهم من ضيقيّ الحال، ويسكنون أطراف البلاد البعيدة، كانت قلّة من الأهالي تأتي إلى الجلسات كلها حتى لو لم يكن أولادها من الحاضرين، فنشعر أنهم أهلنا، ونتبادل التحيات، ونتقاذف المشاعر، وعبارات شد الأزر، وأخبار الرفاق والإخوة في السجون الأخرى، وبعضًا من لحظات حب مجنونة تهرب الى زاد الذاكرة الموجع والخيالات الجامحة. لكن السؤال الأكبر والأهم الذي يدور في أذهان الجميع وعلى ألسنتهم هو: هل المحاكمة هزلية أم جدية؟ ولم يعرف أحد الجواب الا بعد سنتين عندما بدأت مقصلة المحكمة بجز رقابنا بالأحكام الثقيلة الظالمة القاسية المجحفة، كانت تُطلق الأحكام بأجزاء العمر، فمنا من حُكم لمدة ربع عمر، آخر كان حكمه ثلثه أو نصفه، وهناك مَن فاقت أحكامه ذلك، حتى ظننا أنه لن يتبقى له ما يكفي من سنيّ العمر ليدفعه.

حادي عشر: المشهد الأخير

يخرج كل منّا بمفرده مقطّع الأوصال، يحمل حكمه على كتفه مستسلمًا لقدرٍ لم يخطر في باله من قبل؛ لا ندوة حوار، لا تحية جمهور، لا أضواء على منصّة عارية إلّا منّا، نلملم بقايا ما رميناه، كتب تناثرت كأرواحٍ تائهة، عاد باشلار، يونغ، فرويد، هاني الراهب، محمود درويش، غورين، كانت شخوص المسرحيات متكومة في الزاوية، تمسك بقضبان القفص الحديدي، وتنظر إلى البعيد، علّها تعثر على وعدٍ آخر، ولادة أخرى لجسدٍ قد مات حقًا.

تألف فريق العمل من: (دراماتورغ: كبير السجّانين، إخراج: فايز النوري، تمثيل وجمهور: المعتقلون جميعهم، التاريخ: عام 1992، المكان: محكمة أمن الدولة العليا – دمشق)، وما زال العرض مستمرًا.

ملامح الخطاب السياسي في بعض عروض المسرح القومي في دمشق من 2012 وحتى 2020

علي سفر[1]

أولًا: ملخص البحث

انقسم فضاء الإنتاج المسرحي السوري منذ بداية الثورة السورية في 2011 مثل كل القطاعات الأخرى في المجتمع بتأثير الاصطفاف العام الذي فرضه الحدث.

أدى خروج جزء كبير من الفئة المؤيدة للثورة من سورية -بسبب حال القمع والاستهداف بالاعتقال والتهديد بالقتل- خارج البلاد، وعملهم في مسارح فضاءات خارجية في دول الشتات السوري إلى ظهور أعمال تحمل خطابًا سياسيًا واضحًا، يؤيد في خطوطه العامة الحراك الثوري، ويؤكد الأهداف المشروعة للسوريين في القضاء على الدكتاتورية، وبناء الدولة المدنية الديمقراطية، من دون أن يأخذ هذا التأييد شكلًا فجًا أو شعاراتيًا على خشبة المسرح.

بينما ظهرت على خشبات مديرية المسارح والموسيقا في دمشق، وهي الجهة المسرحية الرسمية، أعمال قدم أصحابها رؤى متعددة، تتأرجح بين تأييد النظام وجيشه ومحور المقاومة بشكل صريحٍ، والالتفات إلى قضايا أخرى، حاول صناع المسرح عبرها، عدم الدخول في الجدال السياسي الراهن، إلا أن هذه العروض مع ذلك حملت خطابًا سياسيًا يتصل بصورة أو بأخرى بالواقع السوري.

خطابٌ يحتاج إلى الدراسة والاستكشاف، وبخاصة أن التجارب المسرحية التي عُرضت خلال العقد الفائت لم تحظ بالدراسة، على الرغم من أنها بصورة أو بأخرى تقدم محاولات غير مسبوقة في المستوى المحلي للمسرحيين في التعاطي مع سلطة قمعية، تهيمن على كل شيء في أماكن سيطرتها، بما فيها أدوات صناعة المسرح، وأيضًا مع الجمهور الذي شاهد هذه العروض، بينما كان يعيش الوقائع

(1) كاتب وناقد سوري.

اليومية للحدث السوري خارج المسرح.

بين الجهتين، أي النظام المهيمن والجمهور المتلقي، يُظهر هذا البحث من خلال مشاهدة بعض العروض المسرحية وتحليلها كيف مضت رؤى صناع هذه الأعمال وأي سبيل انتهجت.

1. مشكلة البحث

يحاول البحث خلال تحليل العروض المسرحية التي أمكن العثور عليها في موقع يوتيوب فهمَ آلية عمل المخرجين المسرحيين على الخشبات، لتجنب الخوض في السياسة وإظهار الموقف السياسي، وفي الوقت نفسه تبين محاولاتهم عدم إهمال القضايا اليومية التي يعيشها الجمهور، وهي قضايا سياسية بجدارة في زمن الثورة.

ووفقًا للتجارب المسرحية منذ بداية ظهور هذا الفن، فإنه يمكن للقائمين على عروضه تجنب النبر السياسي المباشر على الخشبة، وإخفاء أي علامات تدل على موقف واضح للمسرحيين من القضايا الحارة التي يعانيها مجتمعهم، ويمكن أيضًا جعل ألسنة الممثلين صامتة عما يجري في زمانهم، عبر اختيار ثيمات مسرحية غير مشاكسة للسلطات، والاتجاه إلى نصوص مسرحية بعيد عن خطوط المواجهة مع الرقابات.

لكن من غير الممكن تعقيم الإنتاج المسرحي من السياسة، فالمسرح كان منذ بداياته موقفًا مما يجري حوله، ومما يصنعه الواقع في التكوين النفسي لأفراد المجتمع.

هنا، ينكشف سياق العروض التي قدمت تحت إدارة المؤسسة المسرحية الرسمية، أو لنقل بعضها، مما تمكن الباحث من مشاهدته عن اختيارات ومناورات لصناعها بذلوا من خلالها جهدًا كبيرًا، لئلا يكونوا أصحاب موقف سياسي واضح، فهل نجحوا في ذلك؟

2. أسئلة البحث

يسائل البحث العروض المسرحية المشاهدة عن خطابها الذي توجهت به إلى الجمهور، إن كان من خلال أنساق العلامات المسرحية التي تظهر على الخشبة، وإن كان عبر حوارات ومونولوجات

الممثلين، ومن خلال ذلك، قُرئت توجهات المخرجين على طاولة البحث، عبر طرح السؤال الأساسي الخاص بالموقف السياسي، أو الموقف النقدي مما يجري خارج المسرح، ونقصد الواقع السياسي والاقتصادي والمجتمعي بعامة، والميداني الأمني من جهة أخرى.

فهل أغمض هؤلاء عيونهم عما يجري؟ أم حاولوا الالتفاف عليه، وهل ذهب بعضهم إلى الوضوح في التعبير عن موقفه؟

3. أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في أنه يقارب منطقة لم ينظر الباحثون المسرحيون السوريون فيها من قبل، وذلك لأسباب نوجزها من خلال النظر في واقع البحث بحسب تقسيمات الواقع السوري ذاته:

ففي داخل سورية، من غير الممكن تحليل الخطابات السياسية للأعمال الفنية عمومًا، وذلك بسبب عدم إمكان طرح الأفكار بوضوح ومناقشتها من دون حصول مواجهة مع العقل الأمني الذي صار يحكم كل شيء سوري ضمن تصنيفات غير وطنية تتهم المختلفين عن العقلية الرسمية بالخيانة.

بينما لم يجد الباحثون خارج مناطق سيطرة النظام الإمكانية سابقًا لمشاهدة العروض المسرحية المقدمة تحت سيطرته، فضلًا عن تجاهلهم إياها بسبب التأطير المسبق، وهو ما سنلاحظه في السياق.

4. منهج البحث

لا بد للبحث الخاص من تحليل الخطاب السياسي في المسرح أن يعتمد مناهج عدة، وهنا، نستخدم المنهج الوصفي التحليلي في النظر إلى العروض المسرحية، ونقل محتواها من حيز الصورة المرئية والمسموعة إلى الحيز اللغوي المكتوب، وفي الوقت نفسه نستخدم المنهج السيميائي في تحليل البنى التي يقوم عليها العرض المسرحي في مستوى الحكاية والشخصيات، وبالتوازي مع ذلك، نستخدم بعض آليات المنهج الاجتماعي، لجهة ربط ما يقدمه العرض المسرحي مع المجتمع الذي صنع من أجله، وتوجه إليه.

ثانيًا: مقدمة

كان للثورة السورية، منذ اندلاعها في 15 آذار/ مارس 2011، بوصفها حركة احتجاج مجتمعي، هدف أساس يرمي إلى استعادة دور الفئات الاجتماعية والقوى السياسية في صوغ القرارات والسياسيات العامة.

غير أن ما تبعها من موجات عنف متتاليات، قادها النظام السوري وحلفاؤه في سبيل إنهاء أي شكل من أشكال المعارضة السلمية والمسلحة، أدى إلى خلق وضعٍ مضطربٍ في مجالات الحياة السورية كافة، تفاقم تأثيره شيئًا فشيئًا حتى وصل الحال المجتمعي إلى مرحلة انهيار شبه شامل، ستظهر منعكساته على السوريين أفرادًا وجماعات، وبغض النظر عن الانتماء السياسي أو الديني أو الطائفي أو القومي.

وعلى الرغم من أن لوحة الصراع السوري التقليدية، تتحدث عن وجود ثلاثة اتجاهات فكرية وسياسية قسمت الحياة العامة؛ الاتجاه المؤيد للنظام والمعارض للثورة، والاتجاه المعارض للنظام والمؤيد للثورة، والاتجاه الثالث الذي فضل -لدوافع شتى- ألا ينحاز إلى أحد طرفي الصراع، بانتظار حسم المعركة، وقد اصطلح على تسميته بالرمادي، أي ذلك الخليط اللوني الناتج من امتزاج اللونين المتعارضين الأبيض والأسود.

إلا أن الواقع كشف تعقد الصراع أكثر فأكثر مع تقدم مسار الأزمة[2]، وانعكاس ذلك في مشاهد الحياة السورية كافة، ولا سيما المشهدين الثقافي والفني السوريين.

فإذا كان من الممكن مجازيًا تلوين الاتجاهين المتصارعين بلون من الألوان، ولا سيما في قراءة المواقف السياسية، فإن النظر في الرؤى الثقافية والفنية يقود الباحث إلى تعددية لونية أوسع، وبخاصة أن الصراع التقليدي بين الاتجاهات التي احتلت المشهد السوري لا يمكن له أن يأخذ الشكل ذاته في المنتجات الأدبية والفنية، إلا في تلك التي تُنتَج للترويج لاتجاه أو تيار أو حزب أو تشكيل مسلح، حيث يغلب الجانب الدعائي على الجانب الجدلي من دون أن يتم التخلي عن السوية الفنية المطلوبة لتسويق البروباغندا.

(2) يمكن العودة إلى:

- مجموعة مؤلفين، "سورية مواجهة التشظي"، المركز السوري لبحوث السياسات، 2016، https://2u.pw/xW6KR

- مجموعة مؤلفين، "التصدع الاجتماعي في سوريا"، المركز السوري لبحوث السياسات، 2017، https://2u.pw/1iSFL

- مجموعة مؤلفين، "تشخيص الدمار المجتمعي السوري"، مركز حرمون للدراسات المعاصرة، 2021، https://2u.pw/kZVeg

اشتغال صناع المواد الأدبية والفنية على تقديم منتجات تحاول ألا تدفع بمواقف أصحابها إلى الواجهة، وترك المسألة للجمهور، كانا من الخيارات التي لجأ إليها بعض المؤلفين والمخرجين، وقد انتشرت أعمال درامية تلفزيونية وعروض مسرحية وفق هذا الأسلوب في السنة الأولى للثورة، حيث قُدمت مثل هذه الأعمال على شاشة التلفزة السورية، وعلى خشبات المسرح السوري الرسمي، غير أن ظروف الصراع -بين قوى الثورة والنظام والقوى الداعمة له- الذي تطور من العتبة السلمية إلى العتبة المسلحة بعد لجوئه إلى الخيار الأمني والحسم العسكري، دفعت المؤسسات الرسمية إلى تعميق الصراع فنيًا، خصوصًا بعد انحياز عشرات الأدباء والفنانين والكتاب والصحافيين إلى جهة الثورة، ما أدى في الحصيلة إلى عدّ المؤسسة الرسمية التي تتبع الدولة السورية (تلفزيونًا ومسرحًا وسينما) منحازة إلى النظام، وتمثله، وتقدم وجهة نظر قياداته، والمؤسسة العسكرية والأمنية، بينما حاولت قوى الثورة أن تنشئ مؤسسات بديلة من تلك التي استولى عليها النظام.[3]

وخلال عقد من الزمن، هو تاريخ الثورة السورية، قدمت المؤسسة المسرحية الرسمية وكذلك التجمعات الفنية الخاصة عشرات من العروض لمؤلفين ومخرجين بقوا في سورية، لم تحظ بمراجعات نقدية عميقة من النقاد الذين بقوا في سورية، وتابعوا منتجات المسرح السوري، ويمكن عدّ الأمر مفهومًا في ظل غياب المنابر الحرة، وسيطرة النظام على الصحف والمجلات كافة، وأيضًا يمكن إدراك تجنب كثيرين التوسع في طرح الآراء حيال ما يقدم بوصفه طروحات سياسية، وذلك لخشيتهم من مواجهة المؤسسة الرسمية، وتعرضهم للمسائلة من الأجهزة الأمنية.[4]

وقد حُكم على الأعمال المسرحية التي قُدِّمت على خشبات مسارح دمشق حكمًا مسبقًا مسبق، ولا سيما في التقارير الصحافية التي نشرت في بعض المنابر المعارضة للنظام أو المؤيدة للثورة السورية، عبر القول إنها تلاشت ((إلى درجة الاختفاء نتيجة الظروف الكبيرة التي تمرّ بها سورية، ولم يعد هناك وجود لأيّ عمل يمكن أن يُعبّر عن سرعة الأحداث الجسيمة التي جرت))[5]. فضلاً على أن المسرح

(3) د. ماري الياس، عن العمل الثقافي السوري في سنوات الجمر، ط1، (د.م: دار ممدوح عدوان، ومؤسسة اتجاهات، 2016)، ص72، حيث وُصِّف واقع الحال: ((وعلى الرغم من أن جميع المؤسسات التابعة لوزارة الثقافة حافظت على انتظام العمل (إدارة وموظفين) مثل دار الأوبرا ومديرية المسارح والمعهد العالي للفنون المسرحية (إدارة وأساتذة وطلاب،) لكن العديد من المثقفين والفنانين من موسيقيين وممثلين ورسامين غادروا البلد منذ بداية الأزمة إما هربًا من الوضع الأمني المقلق أو هربًا من الخدمة الإلزامية، أو بحثًا عن سبل العيش. وكانت سياسة النظام المعلنة والعملية هي التعامل مع الأمور وكأن شيئًا لم يحدث. تتجاهل الدولة السورية هجرة الناس والمثقفين لا بل أحيانًا تدفع باتجاه ذلك)).

(4) انظر: آنا عكاش، "المسرح السوري خلال السنوات العشر الأخيرة العاصمة دمشق نموذجًا " موقع حكاية ما انحكت، https://2u.pw/1wfgP عرضت المؤلفة في المقالة تأريخًا لأهم العروض المسرحية التي قدمت في دمشق.

وأيضًا: سامر محمد إسماعيل، "المسرحُ السوريُّ في الحرب جبهة مفتوحة ودائمة مع ثقافة الموت"، مركز دمشق للأبحاث والدراسات (مداد)، 2019، https://2u.pw/OVYCY، يحاول الكاتب وضع النشاط المسرحي في سياق المواجهة مع "الإرهاب"، فيلمس القارئ طرحه وجهة نظر النظام.

(5) على الأعرج، "المسرح السوريّ احتضار أم إعادة هيكلة؟" موقع الأيام السورية، https://2u.pw/C6ZfK

بحسب تقرير آخر صار ((رهينة بيد الفنانين الذين يقدمون أفكارًا تتماشى مع النظام، مساحة لكل من هبّ ودَبّ ليقدّم أفكاره حتى لو كانت غير محترفة، بل يكفي {ألا} تقرب السياسة لتكون ناجحًا (...) ولا يتم قبول أي عرض بسهولة إلا بعد موافقات أمنية))[6]

غير أن ما يلفت الانتباه هنا أن مثل هذه التقييمات افتقرت إلى الدقة في محتواها، ولا سيما أنها لم تتجه إلى تقييم العروض عبر مشاهدتها، بل اكتفت بالحكم عليها تبعًا لمكان تقديمها، وبالنظر إلى الموقف السياسي للممثلين والمخرجين، ما خلق معيارية مسبقة، تصنف الأعمال وفقًا لافتراضات تتعلق بالجغرافية السياسية أو العسكرية، ولا سيما تقسيمات مناطق السيطرة، وهي آلية غير مقبولة من الناحية النقدية، على الرغم من كونها سائدة في منصات طرفي الصراع السوري.

هنا سنحاول أن نقرأ ملامح الخطاب السياسي الذي طُرح في بعض العروض المسرحية التي قُدِّمت في أوقات عدة على خشبة المسرح السوري في العاصمة دمشق، وذلك من خلال اللجوء إلى مشاهدتها عبر تسجيلات مصورة، نشرتها فرق عمل المسرحيات أو المؤسسة الرسمية (مديرية المسارح والموسيقا) أو الهيئة العربية للمسرح ومقرها الشارقة في موقع يوتيوب.

مراعين الشروط الآتية:

أولًا؛ يبحث في الخطاب السياسي للعرض المسرحي وفقًا لتسجيل صور لعرض مسرحي في يوم محدد، بمعنى أن تحولات أو تبدلات في المنطوق الشفوي أو المؤدى الحركي حصلت في الأيام التالية لم تُرصد، ما دام التسجيل محددًا وفق زمن المادة المنشورة، مع بعض الزيادات من قبل ومن بعد كزمن (color bar) الذي يوضع لتثبيت مغنطة شريط الفيديو، أو القيام بلقاءات مع صناع العمل في نهايته، وهنا يجب الإشارة إلى أننا لا نأخذ تصريحات الممثلين أو صناع العمل ضمن قراءتنا، فما يقوله العرض على الخشبة هو مادة البحث.

ثانيًا؛ نفترض أن ما يقدمه التسجيل المنشور بوصفه وثيقة هو كل العرض ومحتوياته، وهو أمر طبيعي وفق آلية حضور المسرح، أي إن المتلقي يشاهد ما يجري على الخشبة من دون أن يعرف إن كان هناك محذوفات منه، إلا إن كان متخصصًا أو مهتمًا قرأ النص المسرحي وقارن بينه وبين ما قُدِّم على الخشبة. لكن هنا ونحن نشاهد التسجيل من دون أن نتمكن من حضور العرض في المسرح لا نستطيع أن نعرف إن كان صناع العمل أو ناشروه قد قاموا بعملية اقتصاص لجزء أو أجزاء تؤثر في اكتمال خطابه السياسي أو رؤاه الاجتماعية أو نقصانها أو طبائع شخصياته. ومن ثم فإن ما نحلله

(6) عدنان حمدان، "اليوم العربي للمسرح... لا خشبة حيّة في سورية"، صحيفة العربي الجديد، https://2u.pw/6PCYU

هنا يرتبط فقط بالتسجيل المنشور بوصفه وثيقة.

ثالثًا؛ لا يمكن لنا أن نجري قراءة خارج العرض لرصد التحولات والتطورات الفكرية لصُنّاعه، ما دام هذا يتطلب مشاهدة للسياق الكامل لأعمالهم، وهم أمر غير متاح وفق الأسلوب نفسه، أي مشاهدة التسجيلات، وذلك لعدم وضع أي جهة من جهات النشر الأعمالَ كلها وفق تسلسلها، وكل الفاعلين والعاملين على موقع يوتيوب، أي إننا نعثر على سبيل المثال لا الحصر على مسرحيتين للمخرج أيمن زيدان، بينما نعرف من خلال الصحافة تقديمه أربع مسرحيات خلال العقد الماضي. ويتكرر الأمر ذاته مع المخرجين الآخرين، سوى المخرج مأمون الخطيب الذي نشر أعماله المسرحية كلها في قناته الخاصة.

ثالثًا: الخطاب السياسي في المسرح

يتسع مفهوم الخطاب في مستويات العمل المسرحي، فيشمل فعليًا التفاصيل كلها التي يبنى عليها[7]، فمن النص المكتوب الذي يتضمن خطاب مؤلفه ويقوم على الحوار، إلى الشخصيات وتحولاتها، مرورًا بالحكاية وبنيتها، إلى العرض المسرحي الذي يتضمن عناصر أخرى، تنقل التفاصيل السابقة من حيزها المكتوب إلى الحيز المادي المجسد على الخشبة، فتصبح مكونات العرض (الديكور، الإضاءة، الموسيقا، رسم الحركة، الكلام المنطوق، الأداء الحركي)، فضاء الخطاب الذي يصل إلى الجمهور الذي تتفاعل لديه العناصر السابقة كلها.

إن المكونات المذكورة أعلاه لا تشكل وحدها خطابًا مسرحيًا، فهو يتشكل منها كلها، إذ تتفاعل ضمنه رؤية الكاتب المسرحي مع رؤية المخرج مع تأويل المتلقي لما يجري بثه في سياق العرض من رسائل وأفكار.

وبطريقة ما يمكن عدّ الخطاب المسرحي طريقةَ صوغ المراد قوله، إن كان في النص أو في العرض، وقبل هذا، تنطلق نوابض الخطاب بحسب العالم اللغوي الفرنسي إميل بنفينيست لتفرق بينه وبين

(7) حول مفهوم الخطاب انظر؛

- ماري الياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ط1، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1997)، ص 186.
- باتريس بافي، ومعجم المسرح، ميشال ف خطار (مترجمًا)، ط1، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2015)، ص180.
- التيجاني الصلعاوي ورمضان العوري، معجم اللغة المسرحية، ط1، (الرياض: مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية في الرياض، 2017)، ص 122.

القول المجرد، حين يتحدد كفعل له فاعل هو صاحب الخطاب[8].

تبعًا لهذا، فإن تحليل الخطاب المسرحي في العروض التي قدمها المسرح القومي في دمشق وغيره من التجمعات المسرحية، لا يتوقف عند رصد تفاصيل النص المكتوب، بل إنه يبدأ من خلال وضعه (أي النص) في سياق كونه جزءًا من عملية مكتملة تبدأ من تدوين المؤلف له بوصفه أداة لتوصيل خطابه الشخصي، وتمر بقراءة المخرج له بوصفه كاتبًا ثانيًا، وكتابته إياه على الخشبة، وصولًا إلى تلقيه من الجمهور.

غير أن خصوصية الحالة السورية، ونقصد هنا ظرف الثورة والحرب وما بينهما من تفاصيل، من مثل وجود القوى الأمنية القامعة، ورضوخ المقموعين لسلطتها، أو على الأقل محاولة فئات واسعة من الجمهور التأقلم مع تنامي سلطتها وقمعها لتجنب أذيتها، سيؤدي إلى اتساع معنى (الخطاب السياسي) أكثر فأكثر من أي بيئة أخرى، ففي البلاد المحكومة بالقمع، لا يمكن عدّ تقديم المنتج الفني جزءًا من التفاعل التقليدي بين الفنون والمجتمع وأفراده فقط، أو مسألة فنية محضة، بل إنه يصبح جزءًا من الفعل السياسي، يقيم من خلال إسهامه في الصراع القائم، وارتباطه بالقضايا التي تهم الجمهور، فإذا كان العرض المسرحي يقدم في مسارح يديرها النظام، فإن كل منطوق على خشباتها، وكل حركة يؤديها الممثلون، بما فيها الرموز التي تنشأ من خلال حركات أجسادهم[9]، ستكون قابلة للتأويل وفق نزعات المؤسسة السلطوية، وتتصل بحساسية المشاهدين الذين سيترقبون موقف صانع العمل وفريقه مما يجري خارج المسرح من صراع.

وبناء على هذا، سيأخذ توجه بعض المسرحيين لتقديم أعمال مسرحية ضمن هذا الظرف الحساس، والذي يُحاسَب فيه المبدعون على الكلمة نقطة بالغة الأهمية، إذ إن تحديد بنفينيست السابق سيجعل الحمل يقع كاملًا على صانع العمل المسرحي بوصفه صاحب الخطاب.

هنا قد يرى بعضهم أن ثمة مبالغة في تحميل العروض المسرحية أبعادًا سياسية قد لا تتوافر أصلًا في الحكايات والمضامين التي تقدمها.

وفي مناقشة هؤلاء، لا يمكن في الأوضاع الطبيعية تجاهل رؤى منظري المسرح الحديث الذين رأوا ((أن البعد السياسي موجود دائمًا في المسرح (...) حتى لو لم يكن للمسرحية أي مضمون سياسي أو

(8) د. ماري الياس، د. حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 186.

(9) انظر: د. راسل كاظم عودة، "مرجعيات الترميز لجسد الممثل في خطاب العرض المسرحي"، مجلة الأكاديمي، ع: 60، (جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2011)، ص 137.

واقعي))[10] وعدّ بعض آخر ((أن اختيار صيغة التوجه للجمهور وشكل التلقي الذي يفترضه المسرح مهما كان نوعه هو موقف سياسي)).[11]

وعليه، فإن أي تفصيل على خشبة المسرح لا يحوز الوزن والقيمة نفسها التي يحوزها في سياقه الواقعي الحياتي فقط، بل ستضاف إليه هنا قيمًا إضافية، ترتبط أساسًا بالزمان والمكان الذي يقع فيهما العرض، فما يستحضر على الخشبة، ولكون صناع الخطاب المسرحي قد اختاروه، لا بد سيكون سياسيًا، حتى وإن لم ينطقوا بذلك، أو يصرحوا به، أو يشيروا إليه.

ويمكن ههنا مقاربة مثال من البيئة المسرحية ذاتها، هو عرض (ستاتيكو) الذي وضع فكرته شادي دويعر، بينما كتبه وأخرجه جمال شقير، وقُدِّم على خشبة مسرح القباني في 2017، ففي هذا العرض الذي تقوم حكايته على رغبة الانتحار عند شخصيته الرئيسة (حكم) (كفاح الخوص)، محمولة على تصريحات صادمة مفادها كراهية العالم والميل صوب إنهاء العلاقة التي تربطه بما حوله، والبدء بفعل الانتحار عبر تسجيل رسالة صوتية على شريط كاسيت، يقول فيها تفاصيل كثيرة قبل أن يقاطعه جاره، لتبدأ أحداث تؤخر قيامه بإطلاق الرصاصة على رأسه، من مثل تدخل الجار (محمد حمادة) بطريقة معيشته، ثم دخول أمل عشيقة الجار (نوار يوسف) على الخط، حيث تحاول في البداية ثنيه عن نياته، لكن علاقة طريفة تنشأ بينهما، سيتخللها صدام بين الداخل/ الغرفة مع الخارج/ الشارع قوامها أصوات طرقات على طبول تأتي من أحد الجيران يحاول تعلم العزف عليها، وفي النهاية سيموت حكم برصاصة تنطلق من مسدسه، ولكن بيد جاره الذي يسارع إلى صرف عشيقته من المكان، والمغادرة تاركًا (حكم) ميتًا غارقًا بدمه.

لقد قرأ كثيرون هذا العرض المسرحي بوصفه ذا مضمون سياسي، وعُدّ من العروض التي تحاكي الواقع السياسي السوري خلال زمن الحرب، على الرغم من أن ثيمة العرض تبدو بعيدة كل البعد عن التشابك مع الواقع السياسي، فوجود لوحة بيكاسو الشهيرة (غورنيكا) على الجدار لا يعني تلقائيًا أنها تمثيل للدمار السوري، والإشارة الوحيدة التي تصدر عن حكم في هذا السياق تبدو عدمية، وهي قوله في تسجيله الصوتي: ((ليس هناك بعدٌ سياسيٌ من انتحاري، وإذا فسر أحدهم انتحاري بأنه رفض للواقع الحالي فهذا نصف الحقيقة، لأن الحقيقة، أنني أرفض الواقع الحالي، والواقع القادم)).[12]

(10) د. ماري الياس، د. حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 258.

(11) د. ماري الياس، د. حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 258.

(12) يمكن مشاهدة عرض (ستاتيكو) عبر الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=dO8B10d3VPE

ووفقًا لما جرى مع هذا العرض لا يمكن الركون إلى ربط توفر الخطاب السياسي من خلال بروز المضمون السياسي، أو حتى من خلال تأويل بعض المنطوق اللفظي أو الإشارات والعلامات الحركية، بل سيحتاج الباحث أيضًا إلى تتبع المسكوت عنه في سياقات العروض، مع إيلاء أهمية لما ينطوي عليه هذا المفهوم، فما لا تصرح الخشبات به، قد يكون جزءًا راسخًا من خطابها السياسي، أو توجه أصحابها الأيديولوجي، أو تحزبهم وتخندقهم.[13]

رابعًا: مسرحية (بلاد ما فيها موت)[14]

قدمت هذه المسرحية على خشبة مسرح القباني بدمشق ضمن عروض المسرح القومي 2012، وهي من تأليف كفاح الخوص، وإخراجه، وتمثيله، وسبق له أن نشر النص ضمن منشورات تظاهرة دمشق عاصمة ثقافية عام 2008.[15]

حكاية العرض تبنى على رحلة شخصية رئيسة هي الشاب (بحر) (كفاح الخوص) الذي يحاول ألا يتعايش مع الظرف المحيط، حيث يمضي الجميع من حوله إلى الموت، إما عبر الرصاص وإما عبر الحوادث الغريبة التي تؤكد تفاصيلها أن وقوعها لم يأت صدفة، بل إنها تتأسس في واقع مأسوي يعيشه البشر على الرغم منهم، ولا سيما أولئك الذين يخاطبهم العرض عبر استدعائه تكوينيًا تقنية اللعبة المسرحية؛ حيث يجتمع الممثلون ليخاطبوا الجمهور، من خلال النسج على إيقاعه الجمعي الذي لا يتألف هنا من الأغاني والمواويل والعتابا فقط، بل أيضًا من خلال النمط الحكائي الذي يعرفه، ويؤثر فيه مباشرة من دون اللجوء إلى بنائية سردية معقدة، أو التوجه إلى بناء سردي كلاسيكي.

الهرب من البناء الدرامي التقليدي، هو ما يصنعه تكنيك اللعبة المسرحية، فيدخل الممثل على الخشبة في شخصيته التي يؤديها ثم يخرج منها، فلا يضطر إلى التعايش مع عوالمها الداخلية ليعيش حياتها.

---

(13) محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة: مذهب فلسفي، ط1، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004)، ص320.

حيث يقول الناقد بيار ماشيري: ((العمل الأدبي لا يرتبط بالأيديولوجية عن طريق ما يقول، بل عبر ما لا يقول فنحن لا نشعر بوجود الأيديولوجية في النص إلاّ من خلال جوانبه الصامتة الدالة، أي نشعر بها في فجوات النص وإبعاده الغائية هذه الجوانب الصامتة هي التي يجب إن يتوقف عندها الناقد)).

(14) يمكن مشاهدة المسرحية على الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=8ikP5e_xzSI

(15) انظر: كفاح الخوص، ليندا الأحمد، هوزان عكو، وائل قدور، يامن محمد، حكاية بلاد ما فيها موت، الملحق، ط1، (دمشق: دار ممدوح عدوان، 2008).

ثم إن اللعبة الجماعية على الخشبة لن تكون واقعية، فهي لعب، ولا تحتمل الجدية، لكن هذا لا يعني أنها ستؤدي إلى محتوى هزلي، بل إنها ستنشئ مبناها التراكمي في عقل المشاهد، طبقة، طبقة، وصولًا إلى إنجاز الرسالة التي تحمل خطاب مؤلفها، وهي في ذلك تشرك المتلقي معها، فيصبح لاعبًا إضافيًا في سياق العرض، فالمطلوب هنا هو حدوث التواطؤ بين طرفي المعادلة أي بين العرض وصناعه، والمتلقي الذي لن تفوته إشارات يبثها العرض بوضوح وتدل على الصراع الدائر في سورية، مثل مونولوج "العليقة" الذي توصف فيه الشخصية الرئيسية ما حدث معها بالقول:

((بالعليقة كان معلق، والا يمكن مانو معلق، ولازم كلو يصير معلق، أي حتى اللي معلقنا معلق، ولأنو عالق ومعلقنا، نحنا تعلقنا وعلقنا، هوي معلق بالعليقة، والعليقة ما بتتعلق، وأنا باللي معلق بالعليقة اللي ما بتتعلق، متل العليق تعلقت. طيب ليش تعلقنا يا معلق بالعليقة اللي ما بتتعلق، وتعلقنا ببعض وتعلق؟ لأنو علقت، علقت منشان اللي ما تعلق يعلق، علقت منشان العليقة، بين باللي تعلق فيها، واللي مو قادر يتعلق، وقال شو: أخدوني حتى دافع عن العليقة، وعلقت علقة! علقة وعلقة، وقديش شفنا علقات؟! متل العلقة باللي علقت لسه مو علقانة علقة، وجوا العلقة مات كتير، مات كتير جوا العلقة، وخسر باللي بالعليقة كان معلق، وفاز باللي ما تعلق بالعليقة! وهلق فيها صار معلق، قبل العلقة كنت أنا متل الناس، كنت صوت قادر اسمع، بعد العلقة بطل أنا متل الناس، وما عاد ولا صوت اسمع))[16].

كفاح الخوص مخرج وممثل يذهب منذ البداية إلى مخاطبة الجمهور في مقدمة عرضه ليسأل أسئلة ربما ستحمل معنى جوهريًا في خطابه: من أنا على الخشبة؟ ومن أنا بينكم؟ لماذا يأتي الجمهور إلى المسرح في مثل هذه الأحوال؟ ولماذا يقف الممثل ومعه فريق كامل من المشاركين ليصنعوا عرضًا مسرحيًا؟

هذا السؤال، وكذلك التفكير بالبحث عن جواب في سياق عرض يقوم على رفض بطله الموت الذي يجتاح حياته، وتوجهه لمقابلة شخصيات أخرى في رحلته للبحث عن النجاة، ولا سيما الشيوخ الذين يمثل كل واحد منهم خيارًا من الخيارات المتاحة، ومع استخدام تقنيات شفوية، واستخدام فرقة موسيقية تستدعي أغنيات تراثية، تجول على أنحاء سورية المنكوبة، لا بد سيقود المتلقي إلى عتبة يرى من خلالها أن ثمة خطاب سياسي، يُراد له أن يجول في أروقة العقول، قوامه رفض الموت المجاني والعبثي الذي صار يحوط بمشاهدي العرض أنفسهم بوصفه "كاس داير على كل الناس" وفق المنطوق الشفوي اليومي المشترك بين الواقع والخشبة، من دون الإشارة أو الإفصاح عن الأسباب العميقة لحدوثه، مع غلبة واضحة للسياق الفني التعبيري الذي خلط بين الواقع والرمز والحلم.

(16) انظر العرض، الدقيقة 7:40.

وربما لم يكن المؤلف مضطرًا إلى الذهاب إلى الطرح المباشر الذي سيجعله في مواجهة مع الرقابة، وحتى مع بعض الجمهور الذي ينحاز خارج الخشبة إلى أحد طرفي الصراع، لكن خطوة أساسية أقدم عليها كفاح الخوص منذ تأليفه النص، أي في الوقت الذي لم تكن هناك في الواقع أي أحداث عنفية، جعلت المشاهد يدرك أنه في صلب بناء خطاب سياسي، فحين يبنى بحث الشخصية الأساسية على افتراض وجود (بلاد) لا يوجد فيها موت، سيفترض المتلقي وجود تلك التي تزخر به، ويحاول (بحر) النجاة منها إلى حيث تنتفي أسباب فقدان الأصدقاء والأم والعائلة، والحبيبة والحبيب، وهذه المعادلة قابلة لإسقاطها على واقع المجتمع السوري في ظرفه الراهن.

اللجوء إلى أسلوب الحكايات الفرعية التي تتشابك مع الحكاية الأساس، والبناء على افتراض أن كل ما يجري إنما هو حلم تعيشه الشخصية ضمن عرض مسرحي، كانا أداتي خروج من مواجهة الوقائع المعيشة من قبل جمهوره، لكنهما أكسبتا العرض القدرة على ملامسة السياسي الراهن من دون التورط فيه، على الرغم من أن الاشتغال على الشفوي المحلي لن يكون مجانيًا، وسيجعل مسألة المحلية أساسًا في مناقشة مقولاته، وبخاصة حين تُذكر على سبيل المثال أغنية متداولة بين السوريين، يكررها الإعلام في سبيل حض الناس على الصمود والاندفاع في سبيل الوطن ضمن تعريف السلطة وفهمها إياه، وهي أغنية (يا بني) لوديع الصافي، فيرددها أحد الشيوخ على طريقته (أدى شخصيته الممثل شادي الصفدي) فيقول:

((يا بني بلاد الما فيها موت يا بني

كتار اللي قبلك دوروا عليها

ولو كان فيها معمرة لبنة

كان الخلايق هاجروا ليها)).[17]

غير أن السؤال الذي يحضر إزاء طروحات العرض، يتركز فعليًا حول قيمة السياسي الذي يحاول مقاربته، وإن بالمداورة حوله، فهل هو مؤثر، ويستدعي هذا الجهد كله؟ فعليًا، بالعودة إلى زمان ومكان العرض، وبالنظر إلى الضرورات التي جعلت كفاح الخوص ينجز هذا العرض وليس غيره، فإن قصدية المؤلف واضحة، ولا تحتاج إلى التأويل، فهو يواجه نزعة قدرية تفاقم حضورها وتمددها وسط الجمهور مع تعقد الصراع بين السوريين والسلطة القامعة، وتحول المشهد إلى حمام دم، فرضته الآلتان العسكرية والأمنية الرسمية، ما تبع ذلك من ردات أفعال دموية أيضًا.

(17) انظر العرض المسرحي، الدقيقة 37.

وصار الاستسلام للمصير جزءًا من آليات تعايش البسطاء والمتدينين عمومًا مع أسباب الموت، وأيضًا استجابة صامتة لخطاب الإعلام الرسمي الذي كان يضع الجمهور في سياق محتوم تقبل الموت بوصفه دفاعًا عن الوطن، مع توصيف الطرف الآخر وتنميطه بوصفه إرهابيًا يستحق الموت أيضًا.

حدث هذا فعليًا، في يوميات السوريين طوال الأعوام الأولى للثورة، وحدث أن الموت عُمم وجرى الاشتغال على جعله مفهومًا ومقبولًا.

ولهذا سيصبح خطاب هذا العرض سياسيًا بجدارة، ولكن نوابضه لن تدفعه إلى الواجهة، مع عدم تقبل قطاع كبير من الجمهور لفكرة طرح الأسئلة، والتوجه في المقابل إلى أجوبة جاهزة تقوم على يقينيات كل طرف في المعركة بأنه صاحب الحق.

خامسًا: مسرحية (ثلاث حكايات)[18]

عرض الممثل والمخرج أيمن زيدان مسرحية (ثلاث حكايات) المقتبسة من نصوص للكاتب والمخرج الأرجنتيني أوزفالدو دراغون (1929-1999) صيف 2019، وقد بنى عمله على إنجاز العرض وفق آليات التغريب المسرحي، ولا سيما كسر الإيهام، حيث يبدأ الممثلون بالحضور على الخشبة من دون وجوههم التي حلت الأقنعة محلها، إضافة إلى ارتدائهم ألبسة المهرجين في السيرك، في مزج مع واحدة من طرائق الفرجة المسرحية التقليدية.

يُعرّف الممثلون بأنفسهم منذ البداية للجمهور، فيقولون إنهم ممثلون، وإن مسرحيتهم مأخوذة من أعمال دراغون الذي كتبها بطريقة تناسب العرض في الشارع، غير أنهم لم يستطيعوا أن يعرضوا مسرحهم هناك، فجلبوا الشارع إلى عندهم، وحين يريدون أن يظهروا للمشاهدين الشارع، يؤدي الممثلون وضعية رجال الأمن على الحواجز الأمنية في دمشق، مع صراخهم بالعبارة التقليدية التي يخاطب بها رجل الأمن الفظ سائق السيارة ((فتاح الطبون ولاك)).

ثم يستطردون في الشرح بالقول: ((نحنا جبنا الشارع لعنا لأنو انتو ونحنا منعرف الظروف اللي منعت الشارع يجي لعنا))، وفي هذه اللحظة يحدث في زاوية المسرح انفجار، ليكون الصوت والدخان جوابًا عن السؤال، بمعنى أن ظرف الحرب هو ما يجعلهم يعرضون عملهم في المسرح، بينما كانت الخطة أن يقوموا بذلك خارج المكان المغلق.

(18) يمكن مشاهدة المسرحية على الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=K2hj87Pq4WY

يؤسس زيدان عبر هذه المقدمة علاقة غير سوية مع الموضوع الذي يريد أن يوصله إلى الجمهور، فهو يفترض أن بناء تواطؤ بين الممثلين والجمهور على الظروف الخارجية التي يعيشانها، ستجعل تقديم الحكاية وأمثولتها أكثر سلاسة، فالجميع هنا يعرفون الواقع، ولا حاجة بحسب منطق العرض إلى الحديث عما هو معروف.

لكن ما يجري فعليًا تواطؤ على الصمت، وبينما كان هدف أسلوب التغريب البريشتي دفع الجمهور إلى التفكير بالمسكوت عنه، ووضع الحقائق أمامه، ومشاركته هو في صنعها، يحصل أن يؤدي هذا الأسلوب وفق عمل زيدان إلى رضوخ المشاهدين لواقعهم، فالجميع هنا يعرفون ما يجري خارجًا، ولكن لأنهم يعرفونه، صار من الواجب عليهم تجاهله وعدّه أمرًا قدريًا.

وإذا كان جوهر فكرة التغريب يقوم على تدفق الوعي لدى المشاهد من خلال جعله ((يركز على كيفية صناعة الإيهام))[19]، فإننا نتلمس هنا تحوله إلى كتلة صماء يصبها صانع العمل المسرحي فوق عقول المشاهدين من أجل عدم مساءلة السلطة، فهنا لا مجال لطرح الأسئلة حول ما يجري خارجًا، ولا إمكانية لتبين أسباب إهانة المواطن على الحاجز بهذه الصورة.

تبعًا لهذا، يجد المشاهد أن الحكايات الثلاث التي تروى هنا، وهي حكاية الرجل المريض، والرجل الذي صدر الجرذان إلى أفريقيا وتسبب بمرض الطاعون، والرجل الذي صار كلبًا، ستتحول من حكايات مفتاحية لطرح الواقع السيئ الذي يعيشه الإنسان حول المعمورة، ولا سيما في علاقات الاستغلال الطبقي التي يعيشها، إلى حكايات غريبة عنه، فالجمهور يعرف أنها تدور في بلدان أخرى، وربما في كواكب بعيدة، طالما أنها بنيت فوق السطح البيتوني الذي قفل به أيمن زيدان طريق الجمهور للوصول إلى حالة تضاد مع الإيهام والاستلاب، وأدى إلى صناعة علاقة غريبة بين الجمهور والمادة التي يشاهدها، قوامها اللامبالاة وعدم الاهتمام بمصائر الشخصيات.

وقد زاد في الطنبور نغمًا أن آليات المعالجة التي يقترحها زيدان لمسائل غاية في الأهمية، ولا سيما علاقة المقهورين بالسلطة المالية والسياسية، باتت قديمة جدًا، لا بل إن الجمهور السوري ذاته قد كان في غير وقت على تماس مع معالجات أكثر حدة وعمقًا في المسلسلات الدرامية التلفزيونية التي نظرت في قضايا مشابهة ومعاصرة ومحلية أيضًا.

التدقيق في المنطوق الشفوي والمزاح والطُرف التي تروى على الخشبة، يوضح كيف أن الحساسية التي ينطلق عمل زيدان منها تبدو قديمة وكهلة، فهو يستعيد أغنية (يا بني بلادك قلبك عطيها) لوديع

(19) ماري الياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 139.

الصافي، من دون تغيير، في موقف باهت يحاول دفع العامل المقهور إلى خدمة وطنه أكثر، ويتسخف مسألة الاعتقال السياسي، حيث يجعل معادلته الواقعية قائمة على أن يحاول المواطن تعريف الوطن بأنه ((لقمة وسقف)) و((شوية كرامة))، ما يؤدي إلى اعتقاله من جانب الأجهزة الأمنية.

ثمة استعارات واضحة من مسرحيات دريد لحام ومحمد الماغوط مثل العبارة السابقة يطرحها زيدان من دون تفكير أمام الجمهور، ما يُشعر مشاهد المسرحية الذي يعيش زمنه -أي عام 2019- أن صانع هذه المسرحية يعيش في زمن ماضٍ، وأن محاولته الالتفاف على الرقابة، أو محاولة عدم تعكير العلاقة مع النظام، جعلته يخرج من الحاضر كليًا، كما أن الركون إلى وجود المسكوت عنه الذي لا يجب الحديث عنه كي لا يصاب أحد بين طرفي علاقة الخشبة مع الجمهور بوجع الرأس، جعلت الخطاب السياسي المطروح تنفيسيًا مواربًا، في وقتٍ كان يفترض فيه أن يطرح القضايا العالقة منذ بداية (الأزمة) بصراحة ووضوح، فهل كان هذا هو السبيل المتاح أمام مخرج وممثل معروف كأيمن زيدان؟

السياق العام للعرض المسرحي يكشف بالإجمال عن تفكك في وحداته، إذ لا يوجد ترابط داخلي بين الحكايات، والانفصال عن الواقع هو سمة واضحة، تبدأ من اللجوء إلى نص أجنبي، يطرح أسئلة خاصة بواقعه، وتمر بعدم بذل جهد في المعالجة لتقريب فضاءات الحكايات بالبيئة السورية، حيث أبقى المخرج على أسماء الشخصيات الأرجنتينية، وصولًا إلى تغليف الممثلين بأقنعة وألبسة غريبة، تفصل العرض أكثر فأكثر عن الواقع المحلي.

في سياق تحرينا عن الخطاب السياسي لعروض مسرحية من هذا النوع، ومع معرفتنا بأن زيدان قدم قبل سنتين من تقديمه هذا العمل عرضًا آخر هو (اختطاف) اقتبسه من مسرحية (الأبواق والتوت البري) للمسرحي الإيطالي داريوفو، ثم أعاد هذا العام تقديم مسرحية (سوبر ماركت) المأخوذة من نص (لا تدفع الحساب) لداريوفو أيضًا للمرة الثالثة بعد أن قدمها سابقًا في العامين 1992 و2008.

يمكن لنا أن نسأل: ألا يعد تأطير الواقع وتعليبه بهذا الشكل رأيًا سياسيًا وطرحًا لموقف يقوم على السكوت عما يجري، ما قد يرى بوصفه تحيزًا من نوع ما؟ لا يحتاج المخرج إلى قول أو فعل شيء سواه كي يوضح أنه ينسجم تمامًا مع الواقع كما يريده النظام له أن يكون.[20]

(20) نضطر هنا استثنائيًا إلى ذكر تفاصيل من خارج خشبة المسرح، فعلى هامش دوره ممثلًا ومخرجًا كان موقف أيمن زيدان من الثورة السورية والنظام السوري مدعاة للأسئلة دائمًا، لكنه حسم الأمر بصراحة، قبيل (الانتخابات الرئاسية) في 2021، وأعلن دعمه رأس النظام. انظر الرابط:

https://www.youtube.com/watch?v=QPqxbn6YO88&t=2s

سادسًا: مسرحية (هوى غربي)[21]

يحاول الممثل والمخرج المسرحي غسان مسعود في عرض (هوى غربي) الذي كتبته ابنته لوتس مسعود بالارتكاز على ثيمة مسرحية أنطوان تشيخوف الشهيرة (بستان الكرز) أن يحاكي الواقع السوري في لحظته الراهنة، من خلال فتح الباب أمام رؤية تنتقد المصير الذي آلت إليه أسرة سورية، خرجت بناتها ليعشن في فرنسا في الماضي غير المحدد، ثم عدن الآن إلى بيتهن بعد انتهاء الحرب، ليبحثن عما ينقذهن من الوضع المالي السيئ الذي تسببت به الأخت الكبرى هالة (نظلي الرواس) التي باتت مُقدِمة على خيارات أسوأ من مثل بيع بيت العائلة، والموافقة على بيع الأرض في القرية، لكن معارضة أخيها شهاب (سيف السبيعي) ستصعب عليها المهمة، بينما سيدعمها قريب العائلة شكر الله (لجين إسماعيل) الذي تحول خلال مرحلة الحرب إلى شخصية مهيبة، بعد أن كان مجرد عامل في حديقة البيت، وسبق له أن تلقى الضرب الشديد من أبيها الذي جعل الكلاب تهاجمه، ووسط هذه العلاقات وغيرها ستظهر شخصية العم رستم (جمال قبش) ومرافقه (غسان عزب) الذي يحاول استعادة أمجاده الشخصية في فرنسا، خالطًا بين الواقع والأحلام والأمنيات.

تبدأ المسرحية بمشهد يعرض الشخصيات المتقابلة رستم ومرافقه وشكر الله (شكور) وحرسه الشخصي، ويكشف المنطوق اللفظي ولا سيما اللهجة التي يتكلم بها الممثلون عن عامية مختلطة بين اللهجة السورية البيضاء التي تبدو أقرب إلى الدمشقية، ينطق بها رستم، وأيضًا عن عامية ساحلية ينطق بها شكور، وبالتوازي مع هذه التقابلات اللغوية، سيبنى خطاب الشخصيتين على مواجهة بين عالمين متناقضين وفق سياق الحكاية؛ عالم الثقافة والحضارة والفن، والذكريات الممتلئة بالمغامرات الفروسية، وعالم أثرياء الحرب الذين برزوا في الواجهة خلال السنوات الماضيات في سورية، وبينما يحاول رستم إقناع شكور بماضيه ويعطيه الكتب من أن أجل أن يتثقف، يستوعب الأخير الأول، وينظر إليه بوصفه جزءًا من إكسسوارات الواقع.

لا يحاول غسان مسعود إخفاء خطاب الحكاية التي يشتغل عليها، فحديث الشخصيات بلهجتها الساحلية، يكشف أن البيئة المستهدفة أو البيئة العينة التي يقدمها هي بيئة عائلة علوية، ولا سيما في مونولوج تذكر الضيعة الذي تؤديه الأخت الكبرى، وتتحدث فيه عن القرية، وتفاصيل سكانها، ولا سيما منها تلك العجوز التي توقف أيًا من العابرين وتسأله: ((إنت ابن مين يا خالتو؟)).

وسنعرف عبر سياق المونولوجات المتتاليات للشخصيات أنها ذات منشأ سلطوي، وأنها بنتْ ثروتها وأملاكها في الزمن الماضي، في المرحلة التي سادت فيها قوة والدهم وهيمنته، إذ امتلك أدوات التحكم

(21) يمكن مشاهدة العرض على الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=hp-QoBKx5YA

في الآخرين، وأيضًا معاقبتهم في حال خرجوا عن سيطرته، أو تجاوزوا الحدود التي رسمها لهم، ولهذا فإنه سيطلق الكلاب في إثر شكور الذي دفعه حبه للابنة الوسطى إلى التجرؤ وطلب يدها.

هنا، تفتح هذه المحاولة لعرض بنية العائلة التي يمكن عدها من حاشية النظام مجال التأويل، من خلال محاولة العرض إدماجها في محيطها السوري العام، من خلال السياق اللغوي الذي تحمله لهجات الشخصيات بين الساحلية المقعرة وتلك البيضاء، وأيضًا من خلال خطاب شخصيات الحكاية، حيث سنعثر على أهداف واضحة لكل منها وفق (ترسيمة) غريماس الشهيرة في نموذجه للقوى الفاعلة، حيث لكل شخصية غاياتها والقوى الداعمة والملهمة في مواجهة القوى المعارضة[22]، فلكل منها مشكلته، وبما يعرض قوسًا من الإشكالات التي لا يستطيع أحد تجاوزها من دون تنازل كبير، فللخروج من الأزمة المالية بالنسبة إلى هالة يجب بيع الأملاك الباقية، ولإيجاد حياة غير (مضروبة) لمريم (روبين عيسى) ستجد أن الحل هو الزواج من شكور، بينما سيجد شهاب نفسه ممزقًا بين العائلة كجاكيت وفق تعبيره، يلبسه ويخلعه، ويمكن أن يكون كبيرًا عليه، وربما أقل من مقاسه، وضمن هذا المسار سينتصر شكور في حربه التي بدأت بعد نهاية الحرب، كما يقال في الدقيقة 25، بينما سيتركز الهدف بالنسبة إلى البنت الصغرى (مي مرهج) التي تظهر بريئة (كما لو أنها طفلة) صوب الحب، أو العلاقة مع حبيبها الشاب (مصطفى المصطفى) الذي يظهر في مشاهد بسيطة وهو يعزف الكمان.

هنا، عبر سياق المونولوج بوصفه حاملًا لخطاب الشخصية ستظهر التعارضات في الخيارات، لكن التحول الدرامي سيبقى محدودًا، وكأن صانع العرض يريد أن يؤكد المصير المحدد والمحسوم سلفًا، وهو هزيمة العائلة المكرسة في الماضي، وانتصار الأخرى التي جاءت بها سنوات الحرب، غير أن كل ما يرد من مواقف سريعة توجه انتقادها إلى الظواهر من مثل السؤال بسخرية عن مصير الاتحاد النسائي[23]، وأيضًا محاصرة شكور عبر التعليق على ثيابه (ألوان الجوارب)، وتخويفه من كتبة التقارير الأمنية، لم تحمل أي منحى جذري في التعاطي مع الواقع السيئ الذي يجعل من هذه الشريحة صاحبة القرار الراهن والحاسم في مصير العائلة، فهي لا تسأل عن أسباب ذلك، لا بل

(22) أ.ج. غريماس، سيميائيات السرد، عبد المجيد نوسي (مترجمًا ومقدمًا)، ط1، (الرباط: المركز الثقافي العربي، 2018)، ص 92. حيث يقول غريماس: ((إن المستوى السردي الذي يعد أكثر عمقًا من المستوى الخطابي، يُعد ضمنيًا داخل كل خطاب. إنه هو الذي يعطي، إذًا، إطار الانغلاق الذي يسمح بتحديد أين هي البداية وأين هي النهاية)).

كما يمكن النظر في: ماري الياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي ص 505.

(23) حل الأسد الاتحاد عبر مرسوم حمل الرقم 16 لعام 2017 قضى بإلغاء القانون رقم 33 لعام 1975 والمعدل بالمرسوم التشريعي رقم 3 لعام 1984 وتعديلاته المتضمن إحداث الاتحاد العام النسائي، راجع نص المرسوم المنشور في موقع الوكالة السورية للأنباء سانا:

https://www.sana.sy/?p=543253

إنها تراه جزءًا من احتمالات النجاة، على الرغم من أنها تحاول التنصل من طبيعتها، ولا سيما عدم انتمائها سوى إلى مجالي المال والسلطة.

يحاول شهاب ثني مريم عن الزواج بشكور، فيقول لها إنها ليست مضطرة إلى فعل هذا، فتجيبه بحسرة نبتت في فضاء العائلة، وتتدلى منه تأويلات خاصة بواقع سورية التي يحكمها بشار الأسد، فتقول: ((لو كان أبونا عايش كنا وصلنا لهون؟))، فلا يخفى ارتباط مثل هذا التوسل إلى الماضي، مع الواقع السيئ الذي عاشته وما زالت تعيشه أوساط مؤيدي النظام التي وصلت إلى عتبة توسل عودة حافظ الأسد من موته لكي يحكم البلاد.

تنتهي المسرحية في لحظة قرار بيع الأرض في القرية لصالح شكور، وبينما يصرخ رستم الذي يعارض ذلك بضرورة إغلاق النوافذ، سينطق مرافقه لأول مرة على النقيض من رغباته من أجل فتحها.

إذا جاز لنا عدّ هذا العرض نموذجًا للأعمال المسرحية التي تحاول مقاربة نتائج (الحرب) على الأسرة السورية عمومًا، وعلى الأسرة العلوية خصوصًا، وبخاصة مع إظهار العرض عناصرَ توصيفية تؤكد انتماء الأسرة، فإن أولى الملاحظات التي سنخرج بها من خلال تلمس علامات الخطاب السياسي الذي تحمله تتحدد في اللجوء إلى التوريات وإلى أسلوب (المسكوت عنه)، حيث لا يربط بين الحكاية الأساس في العرض (انهيار العائلة) مع واقع المجتمع الذي يحتويها، لا بل إنه يحيل أسباب الانهيار إلى نزعات شخصية (حياة الأخت الكبرى ونزواتها)، بدلًا من ربطها بالأوضاع السياسية التي صنعت الواقع السوري الحالي. واللجوء إلى خلط سياقات الشخصيات، مع الإصرار على تنميط بنيتها وتحولاتها، لم يؤد إلى جعلها تحمل خطابات متضادة، فهي في النتيجة موافقة على مبدأ أنها ذات حق في أن تعيش في المستوى الاجتماعي الذي يبنى أصلًا على معاناة الآخرين، لكن مشكلتها هي عدم قدرتها على الثبات فيه، واحتمال انحدارها إلى الشريحة الأقل غنى وسلطة، مع إمكان أن تحل محلها شرائح أخرى، قد تنتقم منها بالنظر إلى ماضيها التسلطي.

سابعًا: خلاصة

يمكن لنا بالنظر إلى النماذج المسرحية الأربعة التي قارننا خطابها السياسي الخلوص إلى عدد من الاستنتاجات القابلة للمناقشة، في حال توافرت نماذج مسرحية أخرى:

1. لم يطرح مسرحيون سوريون قدموا عروضهم في دمشق تحت رعاية المؤسسة المسرحية الرسمية أي خطابات سياسية جذرية تتناول واقع المجتمع السوري مع النظام السياسي الذي يحكمه.
2. عرضت هذه المسرحيات بالتوازي مع أحداث كانت تجري في المستويين السياسي والمجتمعي عمومًا، والميداني أيضًا، لكنها بدت في كثير من جوانبها منفصلة عن الحدث، لا بل إن بعضها ذهب إلى عتبات تعبيرية من مثل الأسطورة والرمز للاحتيال على المواجهة مع الرقابة والسلطة، بينما حاول بعضهم التستر والاستنكاف حتى عن طرح قضايا مطلبية تهم الشارع السوري من خلال اللجوء إلى تقديم عروض تستند إلى نصوص تعالج قضايا مجتمعات أخرى لا تتقاطع مع قضايا السوريين.
3. ومع ظهور ارتدادات طائفية ومذهبية وحتى عائلية في سياق الظواهر المجتمعية التي عاناها السوريون خلال العقد الفائت، ربما يكون من الطبيعي أن تظهر بعض ملامح هذه الظاهرة في سياق عروض بعض هؤلاء المسرحيين.
4. غاب الحديث عن الحرب وتفاصيلها، ولم يلحظ أي اشتغال على تفكيك أركانها، وبما يجنب صناع المسرحيات أي مواجهة مع أي طرف من أطرافها، مع ميل مضمر أحيانًا وصريح أحيانًا أخرى إلى تنميط الآخر، وربطه بالتفجيرات وبالمآسي التي يعانيها المتضررون، والملمح الأشد وضوحًا هو التعمية على أسباب ما يجري، وجعل الحرب قصة مبهمة، فيتم من خلال ذلك جعل الجميع متساوين في المسؤولية، فيها وتجاهها.
5. لم تظهر في السياق أي ملامح تطوير لآليات العمل المسرحي، وغابت الملامح الفنية المتجددة، ما يؤشر إلى أمرين؛ الأول وهو رتابة إيقاع التفكير بالمسرح، وعده شأنًا وظيفيًا، وبخاصة مع تراجع الاهتمام بالدراما التلفزيونية في ظل أزمة التسويق التي تعانيها، حيث وجد ممثلون كثر أنفسهم مضطرين إلى العودة إلى الخشبة المسرحية، بحثًا عن موارد مالية تساعدهم في حياتهم، والثاني هو التركيز على آليات تسويق الخطاب الشخصي أو رؤية صناعه، وبما يمرره من دون إشكالات أمام الرقابة وأمام الجمهور.

المصادر والمراجع

1. الخوص. كفاح، وآخرون، حكاية بلاد ما فيها موت، الملحق، ط1، (دمشق: دار ممدوح عدوان، 2008).
2. الصلعاوي. التيجاني، ورمضان العوري، معجم اللغة المسرحية، ط، (الرياض: مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية في الرياض، 2017).
3. الكومي. محمد شبل، المذاهب النقدية الحديثة: مذهب فلسفي، ط1، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004).
4. الياس. ماري، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ط1، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1997).
5. الياس. ماري، وراما نجمة، عن العمل الثقافي السوري في سنوات الجمر، سلام الكواكبي (مقدمًا)، ط1، (د.م: دار ممدوح عدوان، ومؤسسة اتجاهات، 2016).
6. بافي. باتريس، معجم المسرح، ميشال ف. خطار (مترجمًا)، ط1، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2015).
7. غريماس. أ، ج، سيميائيات السرد، عبد المجيد نوسي (مقدمًا ومترجمًا)، ط1، (الرباط: المركز الثقافي العربي، 2018).
8. ونوس. سعدالله، الأعمال الكاملة، ط1، (بيروت: دار الآداب، 2004).

المحور الثاني: من تخطي الأيديولوجيا إلى أنطولوجيا الذات الحرة

أنواع التلقي في المسرح السوري المعاصر منذ عام 2011

علاء رشيدي[1]

المقدمة

نظرية التلقي التي تعد من أبرز النظريات النقدية في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي في مجال النقد الأدبي والفني لم تكن فتحًا أو إضافة في مجال المسرح، حيث إن الجمهور حاضر في العروض المسرحية منذ البداية الإغريقية. وتعد نظرية التطهير التي تتناول العلاقة بين المتفرج والعرض المسرحي النظريةَ المسرحية الأولى في التراجيديا في كتاب (فن الشعر) لأرسطو. لا يختلف الأمر على مستوى الكوميديا، وإن ندرت الكتابات عن دور الجمهور فيها، إلا أن الناقد والمترجم والباحث (أحمد عثمان) يكتب: ((يشير الحوار في إحدى الكوميديات أو أغنية الجوقة إلى المتفرجين كطرف يشارك في الأحداث، وبعبارة أخرى كان لجمهور النظارة دور مهم في رسم خطوط الحدث الدرامي في الكوميديا، وكان الجمهور يظهر بأنه الطرف الأكثر ذكاءً من الممثلين، فيأتي رأيهم ليحسم الخلافات. وفي مسرحية (السحب، أريسوفانيس) يتبارى الحق والباطل بالجدل أمام الجمهور ليحكم على حجج وبراهين كل منهما))[2].

وينطلق (سعد الله ونوس) في تحليله الظاهرةَ المسرحية من الخلية الأولى لهذه الظاهرة؛ الممثل والجمهور. ويرى أن هذه الخلية هي الأساس، ومن دونها لا مسرح ولا ظاهرة مسرحية. فلابد إذًا، لتحديد أي توجه مسرحي من البدء بالجمهور. من هو الجمهور الذي نتوجه إليه؟ الجواب على هذا السؤال هو الذي يحدد القول الذي نحمله إلى هذا الجمهور، الذي عليه أن يتطور ويتبلور عبر العلاقة

(1) قاص وناقد وباحث في مجال الدراسات النقدية والأدبية.

(2) أريستوفانيس، السحب، أحمد عثمان (مترجمًا ومقدمًا)، سلسلة المسرح العالمي، ع: 18-19، (د.م: المجلس الوطني للثقافة والفنون، 2011)، ص73.

والتفاعل مع هذا الجمهور. فالمسرح حدث اجتماعي، سواء على صعيد تآزر عناصر العرض المسرحي وتفاعلها في ما بينها، أم على صعيد التفاعل مع الجمهور[3]. ويكتب سعد الله ونوس في (بيانات لمسرح عربي): ((إن تقليص الظاهرة المسرحية إلى دراسة أدبية للنصوص، أو أحكام جمالية تتناول بقية عناصر العرض المسرحي مفردة أو متراصفة، إنما ينطوي على جهل بطبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية. وبما أن الجمهور هو العنصر الأساسي الذي لا يتم المسرح بدونه، فيغدو من الطبيعي إذن أن ننطلق في كل بحث لمشكلة المسرح، وربما الثقافة بشكل عام، من الجمهور نفسه))[4].

وتكتب (ماري إلياس) في نصها المعنون (المسرح والجمهور) عن العلاقة الحيوية بين قطبي المسرح؛ العرض والجمهور: ((أصبح معروفًا أن العرض المسرحي لا يكتمل ولا يأخذ معناه إلا من خلال وجود المتفرج وتفكيكه لرموزه. إن دور المتفرج في العرض المسرحي حاسم لأنه هو الذي يحقق احتمالات المعنى المتعددة الكامنة في النص. فالمتفرج يركب المعنى من خلال تلقيه للعرض. لأن المعنى في المسرح يتأتى من عملية تركيب كاملة تتعلق ليس فقط بموضوع المسرحية أو مضمونها وإنما أيضًا بنائها وكيفية تقديمها. ومع المعرفة لا يكون المتفرج قادرًا فقط على تحليل ما يراه، وإنما تحليل نوعية استقباله للعرض. وقد ذهبت الباحثة آنا أوبرسفيلد إلى أبعد من ذلك، حين طرحت فكرة توعية المتفرج وتعلمه في كتابها (مدرسة المتفرج) طرحت مبدأ تكوين وعي المتفرج من خلال التعرف على آلية إعداد العرض المسرحي وآلية أداء الممثلين وكذلك آلية تلقي المتفرج. لقد ربطت ما بين المعرفة والمتعة، وبشكل أدق رأت أن إمكانية التعرف والفهم تولد المتعة))[5].

يدرس البحث أنواع التلقي في المسرح السوري المعاصر انطلاقًا من 2011. يتناول عددًا من العروض المسرحية التي تتنوع فيها أشكال العلاقة بين العرض المسرحي والجمهور، فتتعدد مستويات التلقي في العروض المسرحية بين تلك التي ينطلق الاهتمام بها من عملية التأليف، أو تلك التي تعتمد على الخيارات الإخراجية، وصولًا إلى عملية تصميم العرض الحي في التفاعل بين المرسل والمرسل إليه. وتتدرج مستويات حضور عنصر التلقي في العروض المسرحية المختارة، منها تلك العروض التي تبحث عن أشكال جديدة في العلاقة مع الجمهور، ومنها التي تقترح على الجمهور قواعد تلقٍ جديدة مستمدة من فنون الفيديو آرت أو فنون التجهيز، ومنها تلك العروض التي تجعل عملية التلقي جزءًا من عملية التأويل المسرحي، ومنها تلك التي تجعل من عنصر التلقي مكونًا أساسًا من موضوعة العرض المسرحي ومضمونه.

(3) سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، م3، (دمشق: الأهالي، 1996)، ص 9.

(4) سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، م3، (دمشق: الأهالي، 1996)، ص20.

(5) ماري إلياس، "المسرح والجمهور"، **مجلة الحياة المسرحية**، ع: 39، (دمشق: وزارة الثقافة، 1993)، ص12-13-14.

يحاول البحث تحديد الخصائص المميزة لأنواع التلقي المطروحة في العروض المسرحية السورية بناءً على المفهومات الأساس لعملية القراءة، والتفاعل، والتلقي. في القسم الأول يدرس البحث نوع التفاعل التأملي النقدي مع العرض المسرحي (الآن هنا)، وفي القسم الثاني يحلل البحث عناصر التجربة الحسية والذهنية التي يقدمها عرض (00961-11) وذلك تحت مسمى التفاعل الحسي-الذهني. في القسم الثالث يستعرض البحث تجربة التفاعل الأدائي التي يفترضها عرض (كل الأسماء) مع المتلقي. وفي القسم الرابع يتوقف البحث عند تجربة التفاعل التخييلي، حيث يتطلب عرض (الحدائق تحكي) من المتلقي أن يتفاعل بخياله الفانتازي لتلقي العرض. وفي القسم الخامس التفاعل اللعبي مع عرض (رجاءً عيدوا وراي)، وفي القسم السادس التفاعل التأويلي في عرض (دوشكا). وفي القسم السابع التفاعل الاختياري حيث تلعب إرادة المتلقي دورًا مفصليًا في مجريات العرض المسرحي (خيال كورديللو).

أولًا: التفاعل التأملي في عرض (الآن هنا، 2012(6))

العرض المسرحي في دعوة المتلقي إلى التفكر التأملي

يعد عرض (الآن هنا) نموذجًا في إمكان الإنتاج الفني المحمل بالمضمون الاجتماعي والسياسي الراهن في ظل القمع. قدم العرض عام 2012 في مقهى (شام كافيه). وهو مقتبس من الفصل الثالث من مسرحية (بينغو) لإدوارد بوند. في هذا الفصل من المسرحية يتخيل الكاتب الإنكليزي (إدوارد بوند) لقاءً بين اثنين من كبار الكتاب الأنداد في تاريخ المسرح الإنكليزي والعالمي، وهما (وليم شكسبير، وبن جونسون)، (تمثيل هاني الأطرش، مؤيد رومية). يأخذ المخرج (عمر الجباعي) فكرة اللقاء بين كاتبين ليحققها في عرض مسرحي بين جمهور فضاء عام هو (مقهى شام كافيه بدمشق). يتعلق الحوار بين الكاتبين بالإلهام، وبالموضوعات الطارئة، وبضرورة التجربة والنزول إلى الشارع في ظل الأوضاع الراهنة، والاستلهام من التجربة الحياتية في البلاد، وبجدوى الكتابة أو عدم جدواها. ويقول المنافس لمنافسه: ((اكتب، اكتب، لا تتوقف عن الكتابة، الآن وهنا)). وهي مقولة يرغب المخرج أن ينقلها إلى الفنان والكاتب والمثقف السوري بالفاعلية في اللحظة الراهنة. هذه هي الفاعلية التي يدعو إليها الفنانُ الآخرَ على الرغم من التنافس التاريخي بينهما. وهي المقولة التي عبر المخرج في لقاء خاص معه عن وجودها في واحد من مستويات مضمون العرض.

(6) (الآن هنا) عن نص مسرحية (بينغو) للكاتب الإنكليزي (إدوارد بوند)، اقتباس وإخراج: عمر الجباعي.

حين يختار المخرج أن يقدم عرضه في مقهى، بين طاولات الحضور من حوله بسينوغرافيا متقشفة على طاولة منزوية بكرسيين، ومن خلفها جدار علقت عليه لوحة (الغورنيكا، بابلو بيكاسو) لما تحمله من رمز إلى موضوعات العنف والحرب والقمع؛ فإنه يوحي إلى المتلقي أن الشخصيتين المسرحيتين ليستا إلا مجرد حضور شعبي في المقهى، أي إنهما من العامة، حيث يجري الحديث بينهما عن حدث احتراق مطبعة، وعن انتشار العنف والسلاح، وعن حضور الموت الطاغي، وهي الأحاديث العامة التي تتردد في المجتمع السوري في تلك المدة. إن وجود هذا الثنائي من الممثلين بالأزياء اليومية وبحضور هامشي بين الطاولات، يبين رغبة المخرج في أن يحمل العرض المسرحي بين الثرثرات اليومية. ليبدو العرض بالنسبة إلى الجمهور من حوله كأنه حديث عابر على طاولة قريبة، ربما أمكن الاهتمام به أم لا. الغاية الأساس هي الإيحاء بانتماء الشخصيتين إلى الطبقات المهمشة، ومن ثم محاولة تمثيل أسئلة اليوميات الواقعية عبرهما. يبدأ الحوار الثنائي بأصوات جمهور صاخبة، ثم ما يلبث أن يهدأ الصوت من حولهما، فضلًا على أن مدة العرض 30 دقيقة تجعله أقرب إلى الفاصل الجمعي لجالسي المقهى، وهذا تمامًا يصب في إرادة المخرج. إن الأحاديث اليومية العادية الهامشية من حولنا تحمل هذا المقدار من العنف والموت والرعب. لذلك، فإن المخرج لا ينتقل بالعرض من خشبة المسرح إلى الفضاء العام برغبة تعريفه بالفن المسرحي أو تعليمه إياه، بمثل ما في نظريات المسرح الجوال أو مسرح الأماكن النائية، بل ليحقق من خلال ذلك مقولة إن الأحاديث الاجتماعية في المقاهي والتجمعات محملة بكم كبير من يوميات العنف والدمار. إن التأثير المطلوب في المتفرج هو عادية الحدث، وإمكان حدوثه في كل مكان، وفي أي زمن. وهنا يتطلب العرض من المتلقي التفاعلَ النقدي الدافع إلى التفكير، أو إلى الإضاءة على لحظة في الحياة الاجتماعية من حولنا، فالغاية المرسلة هي الشعور بعادية الحدث، لإدراك نمط الحياة السائد في دمشق في تلك المرحلة.

يكتب (ميراث العيد) تحت عنوان (الخطاب المسرحي وفعل القراءة): ((يعد الخطاب المسرحي خطابًا منفتحًا على تأويلات متعددة، وعلى قراءات متنوعة، نظرًا لخصائصه المختلفة اللغوية، الدلالية، السيميائية، وغيرها من المرجعيات الفكرية والمعرفية، لذلك تقوم عملية فهمه وتأويله على مقاربات قرائية متعددة ومتنوعة تمكن المتلقي من تحديد أبعاده وتحليل مستوياته من خلال مظاهر التأثير التي يحدثها ذلك الخطاب لدى المتلقي. سواءً أكان ذلك المتلقي مشاهدًا للعرض المسرحي أو قارئًا للنص الدرامي))[7]. في عرض (الآن هنا) تظهر الأحاديث اليومية التي تشغل المدينة دمشق في العام 2014 مكتظة بموضوعات السلاح والدمار والموت والجدوى. وأمام هذا الوضع السياسي والاجتماعي الذي تعرفه البلاد، فإن المتلقي مدعو للتأمل، والتفكر النقدي، والتساؤل عن كيفية مواجهة ما يعايشه، والعرض يقدم له الجواب في مقولته: "بالفاعلية".

(7) ميراث العيد، "الخطاب المسرحي وفعل القراءة"، **مجلة الحياة المسرحية**، ع: 84-85، (دمشق: وزارة الثقافة السورية، 2013)، ص 98.

ثانيًا: التفاعل الحسي الذهني في عرض بعنوان (011-961، 2019)[8]

1. العرض المسرحي في دعوة المتلقي إلى التجربة الحسية الذهنية

يكتب (ميراث العيد) في نصه المذكور سابقًا: ((تؤكد الدراسات النقدية المعاصرة أن العرض المسرحي لا يجري داخل قاعة العرض وعلى الركح المسرحي، بقدر ما يجري في خيال المتلقي لأنه بدون متلق إيجابي لا يكون هناك وجود للعرض، ولهذا السبب نلقى القائمين على المسرح من كاتب ومخرج وممثل يأخذون في الاعتبار مواقف المتلقي التفاعلية ويحرصون كثيرًا على عملية التأثير، فالأثر الذي تُحدثه مكونات العرض هو الذي يكشف عن مدى تجاوب الجمهور مع العرض وتفاعلهم معه))[9]. هذا الأثر الذي تتحدث عنه الفقرة السابقة هو تجربة حسية-ذهنية يقترحها التجهيز المسرحي الذي قدمه المخرج (عمر الجباعي) للجمهور تحت عنوان (011-00961). فواحدة من التأويلات المحتملة للعرض بوصفه رحلة حسية-ذهنية يقترحها القائمون على تأليف العمل الفني وتصميمه لعيش تجربة الاعتقال والسجن والانغلاق والعزلة. العرض تجربة حسية – ذهنية يقود فيها صناع العمل مجموعة من المتلقين على مراحل عدة يتألف منها العمل الفني كامله. يراد من هذه الرحلة اختيار تجربة الاعتقال، وتجربة العوالم السفلية للسجون، وعيش المشاعر والأفكار الذاتية للمعتقل، ذلك كله بتوظيف أنواع مختلفة من الفنون: اللوحة، والقصائد الشعرية، والموسيقى، وفن التجهيز لإعطاء هذه التجربة، أي تجربة الاعتقال، والتأويلات الحسية والذهنية والفنية التي تحتمل الانفتاح عليها.

في المرحلة الأولى يستكشف المتلقي مجموعة من اللوحات التشكيلية للفنانة (إيمان نوايا) التي استلهمت فيها موضوعة السجون وتجارب الاعتقال. في اللوحات الأولى تختار الفنانة أسلوبًا يوضح الأشكال المرسومة في داخل اللوحة حيث التمييز بين القضبان ووجوه المعتقلين خلفها الناظرة مباشرة إلى المتلقي، ما تلبث أن تتحول اللوحات رويدًا رويدًا إلى التجريدية، حيث تتداخل جدران الزنازين مع القضبان الحديدية مع الوجوه المرسومة، فتتراكم في كتل لونية على سطح القماش. يصبح التمييز صعبًا بين تعابير الوجوه وخطوط هندسة الجدران وكذلك خطوط القضبان الحديدية. تتوسع حدقات العيون الخارجة من اللوحة والناظرة مباشرةً إلى المتلقي، كأنها تستنجد، أو تنقل لحظة الهلع

(8) (011-00961): عرض يحمل هذا العنوان وهو الرقم الدولي لسورية ولمدينة دمشق تحديدًا، تصميم وإخراج: عمر الجباعي، عُرض في مسرح دوار الشمس، بيروت، 2019.

(9) المرجع السابق، ص100.

والفراغ، وأخيرًا تحتل العيون في اللوحات التاليات كامل سطح اللوحة، لتصبح العنصر الوحيد المرسوم بألوان الأزرق والأحمر والأسود. تحمل هذه العيون المحدقة الشحنة التعبيرية والوجدانية للشخوص المرسومة. تقول الفنانة (إيمان نوايا) عن معرضها (سجون) الذي عرضت منه هذه اللوحات: ((طبعًا، في معرض سجون أتناول المعتقل في سورية، ولكن كذلك هناك السجون النفسية، سجون بداخلنا، سجون علاقاتنا ومجتمعنا، وسجون أفكارنا وهواجسنا))[10].

بينما يتجول المتلقي مستكشفًا هذه المرحلة الأولى من العرض بين لوحات معرض تشكيلي، ترافقه قراءة سمعية شعرية من قصيدة (روتين) للشاعر (رياض الصالح حسين): ((إنه حي تمامًا، المسه ولا تخف، فالموتى لا يخيفون))[11]، تتلوها مقاطع من قصيدة أخرى للشاعر نفسه، بعنوان (أيتها الأحجار استمعي إلى الموسيقى): ((وغدًا تحت المقصلة أو بين السلاسل سأطالب بالحياة الجديدة، فالحياة التي يتحدثون عنها في الكتب، والحياة التي نراها في الإعلانات التلفزيونية، والحياة التي تنام على الأرصفة، ليست هي الحياة التي نريد))[12].

في المرحلة الثانية من العرض تقف مجموعة الزائرين – المشاهدين أمام غرفة معزولة بقماش أسود، يظهر من خلفه حضور أنثوي (أداء نزهة حرب)، محجوب عن الرؤية المباشرة للعين، مجرد خيالات الحضور الأنثوي بانعكاسه على القماش الأسود، وصوت المسرود الشعري الواصل إلى الأسماع من قصيدة (الجدار) لـ(رياض الصالح حسين). المسرود الشعري هذه المرة لا يكتفي بتوصيف العالمين الذهني والنفسي للاعتقال بل يقدم موقفًا فكريًا يتضح في المقطع الآتي: ((مثلما يمكن أن تصنع من غصن الشجرة الأخضر هراوة، مثلما يمكن أن تصنع من الغرفة الأليفة زنزانة ومن الشارع الواسع مسرحًا للقتل، مثلما يمكن أن تكتب رسالة تهديد، بالقلم نفسه الذي كتبت فيه رسائل الحب))[13].

ينقل العرض إلى المتلقي عبر العناصر البصرية من مثل اللوحات والمشاهد الكريوغرافية وعبر العناصر السمعية في القصائد والموسيقى التجربةَ الذهنية والحسية لتجربة الاعتقال، من بينها البصريات والخيالات والأمنيات، كلها تتداخل في بناء العالم البصري-السمعي-المفاهيمي للعمل الفني. في قسم آخر من العرض ينقل العمل الفني للمتلقي تجربة المعتقل مع التحديق، التحديق واحد من سلوكيات الجسد والذهن المعتقل. يذكر البيان الخاص المرافق للعرض نصًا عن تجربة التحديق من

(10) في لقاء خاص مع الفنانة (إيمان نوايا) في موقع تلفزيون العربي.

(11) رياض الصالح حسين، مجموعة الأعمال الشعرية، قصيدة روتين، موقع البليغ الإلكتروني: https://2u.pw/MimzQ

(12) رياض الصالح حسين، مجموعة الأعمال الشعرية، قصيدة أيتها الأحجار استمعي إلى الموسيقى، موقع البليغ الإلكتروني: https://2u.pw/MwaX7

(13) رياض الصالح حسين، مجموعة الأعمال الشعرية، قصيدة الجدار، موقع البليغ الإلكتروني: https://2u.pw/NNrCY

كتابة (عروة المقداد) بوصفه شهادة على تجربة اعتقاله، كان هذا النص واحدًا من النصوص التي ألهمت المخرج في بناء العوالم الذهنية والحسية للعرض المسرحي، جاء فيه: ((أكثر شي مرهق بالسجن هو التحديق، التحديق يلي بيخلينا نتحول لمجرد عيون عم تراقب مسلوبة القدرة على الفعل))[14]، في المرحلة اللاحقة من العرض تتوقف مجموعة المتلقين أمام نافذة زجاجية ضيقة تكشف على غرفة فارغة إلا من كرسي وبقعة ضوء مسقط على الحائط، إنه فعل التحديق الذي يجبر عليه المتلقون لمتابعة العرض. في الداخل وراء الزجاج ليس إلا انتظار ومكان فارغ رمادي، تحيل البقعة الضوئية الساطعة إلى مراقبة المسجون طيلة النهار حركةَ الشمس أو أشعة الضوء المتسللة إلى غرفته، يحاول العرض بذلك أن ينقل فعل التحديق من الشخص المعتقل في الزنزانة إلى الشخص المتلقي في صالة العرض[15].

في المرحلة ما قبل الأخيرة من العرض تحضر الموسيقى بوضوح ضمن عناصر العمل الفني في تجربة المكان، موسيقى إلكترونية بإيقاعات طويلة وبطيئة وأصوات ممتدة (موسيقى محمد صيام)، ومن ثم يُدمَج بين جمل من القصائد الشعرية والصوتيات الموسيقية (تنفيذ موسيقي: زكي الحموي)، تتراوح الكلمات والموسيقى بين التكرار والتأمل، بينما يدخل المتلقي هنا في سلسلة من السراديب، ينتقل من غرفة إلى أخرى؛ هناك عند طرف الحائط معتقل حي، عاري الصدر، طويل الشعر (أداء: جهاد شانه ساز)، يعيش في زمن الانتظار، زمن مختلف ومغاير لزمن المتلقي الذي يتنقل في حركة بين فضاءات العرض، هذا المرور السريع بجانب معتقل زمنه طويل وممتد في حال من الانتظار في العتمة هو تجربة شعورية وذهنية أيضًا أراد مصممو العرض من المتلقي اختبارها[16].

لكن ماذا يحصل لو أن المتلقي في تجربة اختبار عوالم الاعتقال والاحتجاز التي يختبرها خلال العرض، وبعد أن يعبر في العتمة من زنزانة إلى أخرى، لو أنه اكتشف في عمق إحدى الغرف مرآة، كيف يقابل حضور انعكاسه على المرآة في هذه العوالم؟ هكذا ينظم مصمم العرض لقاءً بين المتلقي وانعكاسه في المرآة. فبعد أن ينظم دخول الحضور واحدًا تلو الآخر إلى غرفة معتمة، يحاول المتلقي طيلة العرض أن يعرف منتهى هذا التجهيز الفني، ليقابل مرآة تعكس له حاله، تكاشفه بأفكاره حيال ما عايش وما فكر خلال استكشاف العمل الفني. يقول المخرج (عمر الجباعي): ((مكان المرآة أكثر المناطق إضاءة في العرض، هي دعوة كي ينظر المتلقي إلى نفسه ومن ثم يخرج إلى النور. دعوة إلى

(14) عروة المقداد، "عن تجربة التحديق في المعتقل، من البيان الخاص المرافق للعمل المسرحي"، النص منشور في الصفحة الشخصية للكاتب في "فيس بوك".

(15) علاء رشيدي، "0961 عرض فني يحدق في تجربة الاعتقال"، موقع المدن الإلكتروني، 05-09-2019.

https://2u.pw/ayl9u

(16) المرجع السابق.

الفاعلية من خلال اكتشاف الذات. إنها مواجهة المتلقي لنفسه وهو في خضم عالم نفسي وذهني لا يدعوه لليأس، بمقدار ما يدعوه للفاعلية))[17].

تتضافر العناصر السمعية والبصرية والتجهيزية[18] لبناء التجربة الذهنية والحسية التي يقترحها العرض على المتلقي، وإضافة إلى المضمون الذهني والتجربة الحسية في العرض، فإن عالمًا جماليًا يبنى من خلال تضافر العناصر الفنية مع التأليف المفاهيمي للعمل الفني. فاللوحات والقصائد والتصميم الكريوغرافي والتصميم المكاني كلها تشكل عالمًا جماليًا يدخله المتلقي خلال مدة العرض، ويعيشه بمستويات جسدية - ذهنية - حسية. تكتب (ميسون علي) في بحثها المعنون (مفهوم المتعة في العرض المسرحي) عن دور المتعة الجمالية في عملية التلقي للعمل المسرحي: ((الوظيفة الجمالية طاغية في الخطاب المسرحي لأن كل مسرحية مسكونة بهاجس هو صياغة رسالتها حسب أساليب وطرق وأشكال تكون مغرية ومقنعة، تستطيع كسب متلقيها من خلال البحث عن الجمال وصورة الفعل المسرحي، ومادام الخطاب اقتراحًا جماليًا، والجمال رؤية ذاتية موجهة للآخر المتلقي، فإن الأخير هو الذي يملك حرية قبول أو رفض رؤية الخطاب الجمالية. ورغم هذا وذاك يبقى الجمال تلك المقولة التي تشكل أحد عوامل المتعة والمحكومة بالعرض من جهة، وبالمتفرج من جهة أخرى))[19]. وعبر هذا العالم الجمالي المتقرح في العرض تتولد المتعة، المفهوم الذي تراه (ميسون علي): ((لم يحظ بما يستحق من اهتمام في الدراسات النقدية الحديثة))[20]. ولذلك، مع أعوام الثمانينيات من القرن الماضي تحول اهتمام (هانز ياوس) في كتبه (نحو نظرية جمالية للتلقي، 1982) ومقالته (التجربة الجمالية والهرمونطيقا الأدبية، 1982)، محاولًا إعادة تقييم اللذة الجمالية التي اشتملت على التلقي بوصفه واحدًا من أنماطها. يرى (ياوس) في كتاباته أن (رولان بارت) أخذ من مفهومات (بروتولد بريخت) في الستينيات من القرن العشرين لبناء نظريته الجمالية عن لذة النص: ((لقد كان بارت يسعى إلى عالم جمال يرتكز بشكل كامل على متعة المتلقي. ويعرض (ياوس) لثلاثة أنماط من اللذة الجمالية: الخلق أو الإبداع poiesies، الإدراك الحسي aesthesis، والتطهير"[21]. أما الباحث (دينيس كاندلارا)، الذي اهتم بنظرية التلقي التي تعتمد على الخاص والذاتي، أي القراءات الفردية للعمل الفني، فقد كتب عن العلاقة المتداخلة بين الحسي والأيديولوجي في العمل المسرحي: ((المسرح

(17) من حوار خاص أجراه الباحث مع المخرج عمر الجباعي حول العرض.

(18) فن التجهيز، Instellation.

(19) ميسون علي، "مفهوم المتعة في العرض المسرحي 1 من 2"، **مجلة الحياة المسرحية**، ع: 80-81، (دمشق: وزارة الثقافة، 2012)، ص92.

(20) المرجع السابق، ص90.

(21) دينيس كالاندرا، جماليات التلقي والمسرح: اتجاهات جديدة في المسرح، جوليان هيلتون (محررًا)، أمين الرباط وسامح فكري (مترجمين)، (القاهرة: أكاديمية الفنون وحدة إصدارات المسرح، 1995)، ص33.

هو فن يعتمد على الإدراك الحسي. لكن الإدراك الحسي مرتبط بالأيديولوجيا أيضًا)).[22]

ثالثًا: التفاعل الأدائي في عرض بعنوان (كل الأسماء، [23]2017)

العرض المسرحي في دعوة المتلقي إلى أداء الحكاية المسرحية

يحضر المتلقي عرض (كل الأسماء) فرديًا، مدة التجربة 30 دقيقة مخصصة لكل مشاهد. مكان العرض المسرحي ليس خشبة مسرح دوار الشمس - بيروت، بل مدخله الخلفي المؤدي إلى الكواليس حول عدد من الممرات الخلفية لبناء المسرح. وحال دخول المتلقي يستقبله مكتب الدخول مع ممثل، يطلب منه التخلي عن الهاتف المحمول، واختيار اسم من بين الأسماء الموجودة أمامه على الأوراق، هي قصص لسبعة معتقلين/ات افتراضيين؛ طالبة فنون جميلة، ومصور وصحافي، ورسام كاريكاتير، وعامل، وأستاذ جامعي، ومهندسة، وموظف حكومي، موزعة على مئات الأسماء. العرض هو رحلة المتلقي في البحث عن معتقل/ة في ظل الأنظمة البيروقراطية الإدارية الأمنية. جاء في البيان التعريفي للعرض: ((ينطلق العرض قيد التطوير من سؤال الذات والتيه الذي نعيشه ضمن أنظمة الإدارة البيروقراطية، التي اختبرناها بشكل أقرب من خلال تجربة الحرب التي نعيشها الآن، إذ يُوضَع المتلقي ضمن فضاء لنظام إداري محدد، ويختار اسمًا منذ بداية العرض وعلى أساسه سيقوم بمعاملة رسمية، وسيطالَب بأوراق وثبوتيات وسينتقل من فضاء إلى آخر مختبرًا حالة الانصياع التي نؤديها حينما نقوم بمعاملة ثبوتية في دائرة رسمية))[24].

لا تتوقف حدود العلاقة بين المتلقي وعرض (كل الأسماء) عند حدود عدّ العمل الفني رحلة حسية وذهنية يخوضها المتلقي وحسب، بل يرتب العرض أيضاً على المتلقي دورًا أدائيًا يجب أن يقوم به المتلقي لاستمرارية حكاية العرض المسرحي، واكتمال بنيته. على المتلقي أن يلعب دورًا، وهو البحث عن مفقودين/ات بين سجلات الأنظمة الإدارية والقمعية. يتنقل المتلقي من مكتب إلى آخر بتراتبية السلطة الإدارية الهرمية، يقسو عليه العنصر الأمني المرافق لرحلته، يصرخ في وجهه الضابط المساعد، ويعامله بازدراء، يوجه إليه التهم، ويستجدي المتلقي الضابط المسؤول للحصول

(22) كالاندرا، جماليات التلقي والمسرح، ص 31

(23) كل الأسماء، هشام حميدان (دراماتورجيا)، علاء الدين العالم (مخرجًا)، عرض في (بيروت: استديو كون-مسرح دوار الشمس، 2017).

(24) البيان التعريفي المرافق لبروشور عرض (كل الأسماء).

على معلومة عن مفقود أو عزيز، ينتظر الزمن العبثي في بيروقراطية المعتقلات الوحشية والقاحلة بصريًا (سينوغرافيا: كرم أبو عياش). تقول (ماري إلياس) عن هذا النوع من العروض المسرحية: ((هي التي تمزج بين العرض المسرحي وفن التجهيز. هذه العروض تكسر الجدار الرابع التقليدي بين العرض والمتلقي، وتأخذ من فن التجهيز فكرة أن يكون العمل الفني عبارة عن تجربة يعيشها المتلقي بجسده وذهنه))[25].

من المهم نقديًا معرفة ردود فعل المتلقين/ات تجاه تجربة التلقي المقترحة في عرض (كل الأسماء)[26]. الحالة 1: لم ينجح مثلًا الكاتب (ع. ر، 40 عامًا) في الدخول في اللعبة المسرحية، وبقي لآخر دقيقة يحاول تذكير الموظفين والضباط الذي يقسون في التعامل معه بأنهم في عرض مسرحي، وأنه محض مشاهد أتى لحضور العرض. الحالة 2: بينما تماهت الفنانة (س. ق، 33 عامًا) مع اللعبة المسرحية، وأخذت تدافع عن المعتقل الافتراضي الذي سحبت اسمه عند بداية المسرحية، وتناقش مع موظفي الجهاز العقابي حق رسام الكاريكاتير في النقد السياسي. الحالة 3: أما المخرج المسرحي (ع. ج، 40 عامًا) فقد شتم الممثلين/ات في أدوراهم المسرحية كجلادين ومعتقلين وظالمين، مستذكرًا تجربة اعتقاله الذاتية التي عايشها في سورية: ((لقد صرخت عاليًا بكل ما فكرت فيه فترة اعتقالي ولم أتمكن من قوله في حينها)). وعند سؤالنا المخرج علاء الدين العالم عن النتيجة المستخلصة من دراسة ردود فعل الجمهور، أجاب: ((عرض كل الأسماء يتألف من مراحل، وهو ما يزال قيد التطوير، يقدِّم مع كل مرحلة جديدة نظامًا إداريًا جديدًا، بتجهيز فني جديد وسيناريوهات تيه إداري وورقي مختلف. كانت ردود الفعل متنوعة بتنوع المتلقين، من الانصياع التام لدرجة الانهيار إلى التطهير عبر مواجهة هذه السلطة الافتراضية وصولًا إلى الإنكار المستمر، وقد تم تدوين ردود فعل المتلقين المتنوعة في الملف الدراماتورجي للبناء عليها وتطوير العمل مع المتلقي في العروض القادمة))[27].

يجد متلقي العرض المسرحي أمامه احتمالات عدة: هل يرفض الدخول في اللعبة ويخرج من المكان المسرحي؟ هل يدخل في اللعبة ويدافع عن معتقلين/ات لا يعرفهم؟ هل يشرع في القيام بما يحلو له، أم إن عليه أن ينتظر ما يطلبه منه الموظفون-الممثلون. يكتب (إبراهيم وطفة) المترجم الأبرز لأعمال كافكا إلى العربية: ((في أغلب أعمال كافكا يدور النزاع حول هوية الشخصيات، فهل من واجب ك نفسه تحديد ذاته، أم أن هذا الواجب يقع على عاتق الآخرين الذين يمثلون السلطة أو النظام. هو ضياع بين تحديد الذات لنفسها بحرية، أم انتظار القيمة المفروضة عليها من الآخرين. في رواية (كل

(25) ماري إلياس، موضوعة نقاش في ورشة عمل متعلقة بالتحضيرات لعرض (كل الأسماء). دارت هذه المناقشات في أثناء ورشات العمل التحضيرية للعرض، وهي مسجلة فقط لأعضاء الفرقة، وغير متاحة للعموم.

(26) أجرى الكاتب مجموعة من الحوارات مع بعض الحضور في العرض لتصنيف بعض ردود الأفعال حيال التجربة المقترحة من العرض المسرحي.

(27) علاء رشيدي، "الفن والمتلقي في متاهة الأنظمة الرقابية والقمعية"، **موقع ضفة ثالثة**، 08-07-2021، https://2u.pw/cXMlM

الأسماء، خوسيه ساراماغو) التي يأخذ العرض عنوانها، تصبح رحلة موظف السجل المدني الباحث عن اسم قد عثر على سجله المدني صدفةً بين أوراقه المنزلية، هي رحلة البحث عن الآخر للعثور على الذات))[28].

كذلك تدخل العلاقة مع المتلقين في صميم التأليف المسرحي، فقد أخبرهم المخرج بأنهم سجلوا ردود الفعل، وحلّلوها ودرسوها لأجل المراحل اللاحقة. في التحضيرات للعرض أقيمت دراسات بحثية (دراماتورجيا: هشام حميدان) عن طبيعة التقسيمات الإدارية للأجهزة الرقابية، وعن كيفية التعامل مع الأرشيف والمراجعين، جاء في البيان المرافق للعرض: ((هو محاولة بناء نظام إداري يقارب أنظمة إدارة الأفرع الرقابية. المتلقي القادم ليتابع عرضًا مسرحيًا لن يجد نفسه في مسرح، بل سيبدو تائهًا في أقبية وسراديب، وسيجد نفسه مسؤولًا عن ملف أحد المعتقلين في فرعٍ أمني؛ ينتقل من فضاءٍ إلى آخر، يُساءَل ويُحقَق معه من قبل مؤدّين، ويستلم أخيرًا تحويلًا إلى السجل المدني، حيث تُستلم شهادة وفاة المعتقل الافتراضي الذي تابع ملفه في العرض. إذًا، أي ء الأسماء التي يختارها المتلقي في بداية العرض ستنتهي إلى حقيقة موت المعتقل/ة. وفي النهاية، يجد المتلقي في يده بدلًا من ورقة شهادة الوفاة))[29]. إذًا، إن شكل التلقي في عرض (كل الأسماء) يفترض دورًا أدائيًا، عملية البحث عن مفقود/ة معتقل/ة، ليصل إلى نتيجة أن كل الأسماء موتى، حكاية المتلقي في هذا العرض هي حكاية الباحثين/ات عن مفقودين/ات ليكتشفوا غيابهم النهائي نحو الموت، وهي حكاية جزء كبير من المجتمع السوري اليوم.

(28) المرجع السابق.

(29) المرجع السابق.

رابعًا: التفاعل التخييلي في عرض (الحدائق تحكي، [30]2016)

العرض المسرحي في دعوة المتلقي إلى التخييل الفانتازي

في عرضها (الحدائق تحكي) صممت المخرجة (تانيا خوري) الفضاء المسرحي بحيث يستقبل عشرة من الحضور في آن معًا. وترسم في الكتاب الذي نشرته عن العرض التصميمَ الهندسي للصالة. سيضطر المتلقي/ة إلى ارتداء بدلة من النايلون تقي جسده بالكامل، وكذلك سيقدم له حذاء مناسب لقدمه في حال الحاجة إليه. المتفرجون/ات الستة يتحركون كما رواد الفضاء الذين يقودهم المرشد في المكان؛ مدخل أولي لشرح المعلومات، وتبديل الملابس من دون أن ينكشف على كامل المساحة. في الداخل المساحة الكبرى من الفضاء الفني حديقة عامة، مساحة خضراء، مقاعد خشبية، وفي المنتصف مساحة مربعة من التراب الخالص، نكتشف فيها شواهد قبور. لقد أرادت المخرجة تناول ظاهرة عرفت في المدن السورية بسبب الحصار وصعوبة العثور على قبور، فتحولت الحدائق العامة إلى قبور. هذه الازدواجية بين الحياة والموت، بين الحديقة والمقبرة، بين الجمال والمأساة، بين الخيال والضرورة، ألهمت الفنانة لتصميم المكان والسردية التي تحمل المتلقي إلى حديقة - مقبرة، عليه أن ينبش التراب جيدًا بجانب الشاهدة - القبر الذي اختاره، ليستمع إلى الجثة تروي حكايتها. لقد زرعت المخرجة تحت تراب كل شاهدة صوتًا يخبر حكاية الميت، الذي دفن حقيقةً في حديقة.

القبور العشرة الموزعة في فضاء الصالة المسرحية تروي حكايتها، لكن يتوجب على المتلقي الاستلقاء على الأرض على التربة، موازيًا بجسده تمامًا الأرض، ومن ثم نبش التراب حتى يصل إلى الصوت الصاعد من مسجلات موضوعة تحت شاهدة القبر، وهكذا يبدأ الميت بسرد حكايته. في الكتاب الذي نشر بالتزامن مع العرض، بينت المخرجة كيفية العمل على الحكايات. جمعت حكايات مدفوني الحدائق في سورية من أقربائهم أو عائلتهم، وجرى العمل على الصياغة ومن ثم التسجيل بأصوات متخصصين/ات. ولا يسعنا النص لتوصيف كل التقنيات التي استعملتها المخرجة، لنتمكن من التطرق إلى شكل التجربة المقترحة من خلال هذا العرض. إنها تجربة زيارة الحديقة - المقبرة، وإن كان هذا المكان المزدوج المتناقض متنافر الدلالات في المخيلة الجمعية نادرَ التجسيد في الثقافة والفن، فإنه يمنح العرض خصوصية في التعامل مع حكايات حدائق قبور الموتى، مما يؤثر في تجربة

(30) الحدائق تحكي، النص: هي عشرة قصص سجلها فريق العرض عن حكايات ضحايا من العنف القائم في سورية، تحرير: كنانة عيسى، تصميم وإخراج تانيا الخوري. قدم العرض في عدد من المسارح العالمية بين أوروبا وآسيا. صدرت النصوص في كتاب العام 2016. بعد نقاش ارتأت لجنة تحكيم ملف المسرح في مجلة قلمون الاحتفاظ بالعرض بين العروض المدروسة في العرض، فعلى الرغم من أنه لبناني، فإنه يتناول موضوعات وحكايات الموت السوري.

المتلقي المسرحية بعمق.

تستغرق التجربة حوالى 40 دقيقة لكل عشرة زوار في وقت واحد. قالت المخرجة (تانيا خوري): ((إن العمل لا يستهدف جمهورًا عريضًا، وإن التجربة التفاعلية تسمح للمشاركين ببناء علاقة مع مئات من الآلاف الذين قُتلوا في الحرب السورية. إنه ينتزعك من منطقة الأمان والراحة الخاصة بك. إنه يضعك حرفيًا داخل الحكاية بدل أن تسمعها من بعيد، هذا العمل يعمل على نقطة المسافة، أنت تعلم أنك جالس في قبر، ولكنك لست في قبر حقيقي، بل هو مكان مصمم ليبدو كقبر لتستمع فيه لصوت شخص ما، ولكنه ليس حقيقيًا كذلك)).[31] كانت (سارة مارتينيز) واحدة من أولئك الذين وجدوا أنفسهم يقفون حفاة في التربة الرطبة، وقالت عن تجربتها في عرض (الحدائق تحكي): ((كان المكان باردًا ورطبًا، ثم أدركت، يا إلهي! أنا أقف في قبر. لقد كان الأمر مؤثرًا ومخيفًا جدًا في نفس الوقت))[32].

إنها تجربة الدخول إلى هذا المكان الكثيف رمزيًا وشعريًا وعاطفيًا. يكتب (روجيه عوطة) عن مستويين من الحضور الإنساني في المسرحية؛ أولًا الموتى أنفسهم وسبب تواجدهم في هذا المكان، وعلاقتهم بعضهم ببعض: ((عشر أشخاص قتلى يُمنع أصدقاءهم ورفاقهم وأقاربهم من دفنهم في المقابر مما أدى إلى مواراتهم في الثرى في الحدائق المنزلية والعامة. فقد غمرهم ذووهم بتراب محروث... ولم يرفعوا الشواهد فوقه، بل تركوه بلا تلك الأحجار المستطيلة التي تدل على أصحاب الجثث المطمورة تحتها. جمعت الخوري القتلى في حديقةٍ واحدة، أضافت أسماءهم إلى أضرحتهم، وجعلتهم يتقابلون شاهدًا لشاهد. طلبت من زوارهم أن يوغلوا في ليلهم، أن يلبسوا رداءات بيضاء، وأن يحملوا مصابيح إلكترونية)).[33] وعلى المستوى الثاني علاقة الزوار بالموتى: ((يدخل الزوار حديقة القتلى، ينيرون أمامهم، ثم يسيرون نحو القبور، حيث يجلسون على جوانبها، يحفرونها قليلًا، ثم يستمعون إلى الصوت الآتي منها))[34].

وفي المستوى الفلسفي والشعري يكتب (روجيه عوطة) عن العلاقة التي يطرحها العرض بين الأحياء والموتى: ((ثمة، في هذا المشهد، اختلاط بين المستضافين والمستضيفين، بين المستلقين فوق الأرض والراقدين من تحتها، فلأن الأموات يتحدثون، هم، بهذا الفعل، أقرب إلى الأحياء، ولأن الزائرين

(31) "حديث الحدائق، قصص من قتلوا في سورية كما ترويها قبورهم"، مترجمة، موقع درج الإلكتروني، 19-12-2017:

https://daraj.com/1672/

(32) "المرجع السابق.

(33) روجيه عوطة، "حدائق تحكي لتانيا خوري: هزيمة الأبد بالموت والصوت"، موقع المدن الإلكتروني، 04-05-2016: https://2u.pw/6flGo

(34) المرجع السابق.

هامدون فوق أضرحتهم، يظهرون كالأموات. الأموات يسردون أحوالهم وأحداثهم بالصوت، أما، الذاهبون إليهم، وبعد أن يلتقوا بهم من خلال آذانهم واضطجاع أجسادهم، فيكتبون لهم رسائل، ويطمرونها في تراب الحديقة، لعلّ الذين، في يوم ما، عاودوا الثورة على الأبد في موتهم، يقرؤونها بعيون ذويهم، أو حتى بعيونهم. كل شيء في حديقة تانيا خوري كان مطفأ إلا صوت الأموات، الذي أثبت أن الأصوات لا تموت، ولا سيما لما تبلغ، في النهاية، صموتها))[35].

يفترض العرض في النهاية من كل زائر أن يكتب رسالة إلى الميت الذي أنصت إلى حكايته، والرسائل التي كتبت نشرتها المخرجة في كتاب. إذًا هو التفاعل الحسي-الذهني، وكذلك يفترض دورًا أدائيًا حركيًا وفيزيائيًا، وكذلك يفترض رد فعل إبداعي بحد ذاته، يتمثل بكتابة رسالة إلى الميت. هذا التواصل مع جثة أو شخص لم يعد موجودًا، لكن قادمًا بأثره وحضوره من وراء الموت هو ما يتطلب من المتلقي خيالًا فانتازيًا فنيًا ما فوق طبيعي. يكتب (هاينر فيشر) عن القدرة التخييلية لدى الجمهور: ((إن لدى الجمهور قدرة عجيبة على فهم ما يقدم أمامه على خشبة المسرح، فبإمكانه أن يتخيل مدينة، كما يمكنه أن يتخيل ظهور شبح، وهو يتجاوب مع كل أنواع الصدمات المسرحية، كما يمكن للجمهور تقبل التغييرات المفاجئة التي تطرأ على الأحداث أو مصائر الشخصيات))[36]. وفي عرض (الحدائق تحكي) يتطلب اكتمال العرض المسرحي تفاعلًا حسيًا ذهنيًا أدائيًا، لكنه أيضًا يتطلب تفاعلًا تخييليًا، أي القدرة على تخيل الحكايات الخارجة من الجثث تحت القبور، هذه الإمكانية التخييلية لدى المتلقي هي التي تسمح له بتلقي وإدراك كامل العرض. وفي هذا الإطار، تقول المخرجة (تانيا خوري): ((عندما تدخل في تجربة على مستوى عدة حواس، عندئذ لا تراقب المشهد من منظور مشاهد فقط، بل إنك ستشم رائحته، وستلمس التراب، وستكون هناك، بل ستتمدد، وبذلك ستلج إلى العالم الواقعي لحياة أناس آخرين، وهنا لابد أن تستحضر أنك إنسان فان وضعيف، بل إن ذلك سيستثير إنسانيتك بلا ريب))[37].

(35) المرجع السابق.

(36) فيشر، هاينر الجمهور أوزيريس والتطهير واحتفال المهرجين، اتجاهات جديدة في المسرح، جوليان هيلتون (محررًا)، أمين الرباط وسامح فكري (مترجمًا)، (القاهرة: أكاديمية الفنون وحدة إصدارات المسرح، 1995)، ص99.

(37) "عمل تانيا الخوري عن قبور الحدائق يصل إلى سنغافورة"، ربى خدام الجامع (مترجمة)، موقع تلفزيون سوريا الإلكتروني، 08--04 2021 :https://2u.pw/GbB9H

خامسًا: التفاعل اللعبي في عرض (رجاءً عيدوا وراي، 2018[38])

العرض المسرحي في دعوة المتلقي إلى اللعب النقدي مع الأنواع والأشكال المسرحية

يدعو العرض المسرحي (رجاءً عيدوا وراي) الجمهور إلى مشاهدة عرض مسرحي من نوع مسرح شهادات اللاجئين في برلين. وبعد أن تبدو المسرحية مجرد واحدة من نمطيات عروض مسرح الشهادات التي يقدمها اللاجئون السوريون في أوروبا، يحدث في العرض المسرحي خطأ تقني. هنا عنصر (الخطأ التقني) يماثل دور الحبكة في بنية المسرح الحكائي، يهدف المؤلف من ابتكار هذا الخطأ التقني في داخل العرض إلى تفكيك البنى النمطية لعروض مسرح الشهادات، ويدخل المتلقي في لعبة تأمل، تفكر، تأويل سلوكياته تجاه هذا النوع المسرحي، وبأكثر من ذلك مساءلة كل علاقة السلوكيات والتفاعل بين المسرح والجمهور بشكل عام.

في (رجاءً عيدوا وراي) كلما تشكلت بنية مسرحية-سردية مدة من الزمن داخل العرض، أعيد تفكيها في الأحداث والدقائق التالية عليها، فالموضوعة التي تعالجها المسرحية هي تلك العلاقة بين الجمهور والأنواع المسرحية، وخصوصًا العروض المسرحية التي تتعلق بهوية الآخر، الشرقي، السوري، اللاجئ، القادم الغريب، وعبر تفكيك الرسالة المسرحية يُدفَع المتلقي إلى التفكر وتفكيك هذه الهويات. إن المؤلف ينتقل من حتمية أن دراسة صورة (الآخر) من وجهة النظر الأوروبية تتطلب تفكيك الأشكال الفنية التي يُقدم الآخر عبرها أو يُصنع فيها، وهنا التجربة تجري بالشكل المسرحي. فالجواب: كيف يرتسم الآخر في المسرح الأوروبي؟ لا يتوقف عند دراسة مضمون تشكل الآخر، بل أيضًا شكل الوسيط الفني الذي يقدم عبره. لا بد من دراسة الشكل والمضمون المسرحيين للوصول إلى تجربة جديدة بين المتلقي الأوروبي وحكايات الآخرين. كذلك كلما بُنيت شخصيات للمؤدين في المسرحية، هُدمت مجددًا، فالنص يبدي الشخصيات وكأنها تنتقل باستمرار بين الدور المسرحي والشخصية الذاتية. كلما جرى تتبع حكاية شخصية مسرحية، تحولت حكايتها إلى حكاية الممثلة أو الممثل الذاتية كما يؤلفها النص.

إن العلاقة الجدلية – اللعبية التي يبتكرها عرض (رجاءً عيدوا وراي) مع المتلقي، هي علاقة تشكيل وتفكيك، أداء ونقد للأداء، مشهد وتحليل للمشهد، حكاية ومساءلة الحكاية، شرقي وسوري، تراثي وتقليدي، لاجئ وممثل، هوية أم شخصية، والأهم التساؤلات حول جدليات المسرح والجمهور.

(38) Please Repeat After Me، رجاءً عيدوا وراي، زياد عدوان (كاتبًا ومخرجًا)، عرض في برلين.

تكتب (وديعة فرزلي) عن فرضية المسرحية والحالة اللعبية مع المتلقي: ((تتحدث المسرحية كما يبدو للوهلة الأولى عن مجموعة لاجئين قدموا إلى ألمانيا في السنوات الأخيرة، يعرضون شهاداتهم عن الحرب وتجربة اللجوء. يبدأ العرض بمقاطع من الأداء الحركي، تتخللها مونولجات الشخصيات عن الحرب واللجوء، بالإضافة إلى مقاطع ظهور الحكواتي المتواجد في سوريا، التي تُعرض على ستارة تُستخدم كشاشة إسقاط كبيرة في وسط المسرح. ومن ثم يتحول الخطأ من مشكلة تقنية إلى عنصر جمالي وحيز للّعب، مسببًا الضحك ومولدًا للشك عند الجمهور؛ هل هذا الخطأ مفتعل أم حقيقي؟ هل الممثلون هم فعلًا لاجئون؟ هل ما يقدمونه الآن من العرض المخطط أم أنه ارتجال؟ هل القصص التي يرويها الممثلون حدثت فعلًا أم أنها قصص متخيلة؟ ليصبح من الصعب تمييز الحدود الفاصلة بين مشاهد العرض كما هو مخطط له وبين النسخة التي آل إليها، لأن حدود اللعب اتسعت، بحيث لم يعد من الممكن على المتلقي أن يتوقع ما الذي سيحدث))[39].

يكتب (بن ذهنية بن نكاح) في بحثه المعنون (الجمهور وطبيعة التلقي في المسرح): ((يركز باتريس بافي وآن أوبرسفيلد على العرض المسرحي باعتباره علامة مسرحية موجهة إلى المشاهد في نهاية المطاف. ويصف بارت المسرحة هي مواجهة بين العلامات سواء النصية أو تلك الموجودة في العرض، وهذه المواجهة في العلامات تخلق تسابقًا للوصول إلى المتلقي. وهذا ما يجعله في موضع اختيار وانتقاء للعلامات التي يستوعبها والتي تروق له. أما كتابات بيري فيلتروسكي فترى كل شيء في العرض المسرحي يشكل علامة دالة. ويؤكده بيتر بوجاتيريف الذي تقرأ كتاباته المسرح باعتباره يحول كل ما يحتويه من أشياء وأحداث ويضفي عليها طائفة دلالية خاصة))[40]. هذه الآليات المتنوعة في رؤية العلاقة بين العمل المسرحي والمتلقي، تحضر في الحوار الذي أجريناه مع الكاتب والمخرج المسرحي (زياد عدوان) حول أشكال التلقي في عرض (رجاءً عيدوا وراي)، يقسم كاتب النص والمخرج (زياد عدوان) مستويات الخطاب الموجه إلى المتلقي في العرض إلى عدة مستويات:

((المستوى الأول: هوية الجمهور: الأوروبي والسوري:

على مستوى الخطاب الذي يتضمنه العرض للجمهور الأوروبي، فالعرض مقدم بالإنكليزية، وموضوعته هي الصورة النمطية للشرقي، السوري، اللاجئ، والإرهاب في المنظور الأوروبي. فالعرض يفكك الصور النمطية التي يعالجها في هذا الإطار من شهرزاد وشهريار إلى مسرح شهادات اللاجئين المعاصر. وعلى هذا المستوى توجهنا إلى الجمهور الأوروبي المناصر والمتعاطف مع قضايا السوريين، والراغب أن يكون بعيدًا عن الصور النمطية الإعلامية. ولكن تكمن الإشكالية عند إخضاع الشخصية

(39) وديعة الفرزلي، "الخطأ كضرورة لمتابعة العرض"، موقع الجمهورية نت، 14-05-2019، https://2u.pw/81MzW

(40) بن ذهيبة بن نكاع، "الجمهور وطبيعة التلقي المسرحي"، **مجلة الحياة المسرحية**، ع: 86-87، (دمشق: وزارة الثقافة، 2014)، ص65-69.

العربية إلى الجدال السياسي داخل أوروبا، وبالتالي يقوم الجمهور المناصر بتنميط الشخصية العربية/السورية كموضوعات سياسية ينبغي مناصرتها، وهكذا، تصبح هذه الشخصية موضوعًا لنقاش سياسي أوربي أوربي، ولا تحضر على المسرح إلا كي تحمل خطابًا سياسيًا. والآن، يجري النزاع بين الأحزاب في أوروبا حول قضايا تتعلق بالهجرة واللجوء الإرهاب وهي تدخل في الإيديولوجيات الأساسية للأحزاب، وهذا كله يجعل من الآخر-أي السوري، هي القضية الأساسية للأحزاب بالأوروبية، ويبدو حضور القضايا السياسية الأخرى سواء في الفضاء العام أو على خشبات المسرح، كمواضيع البطالة، والخصخصة، والحريات العامة، ضئيلًا أمام موضوع الآخر. أما على مستوى الخطاب الذي يتضمنه العرض للجمهور السوري، فقد فكرنا في مرحلة التأليف والتحضيرات للعرض عن ردود الأفعال الممكنة من قبل السوريين إزاء عملية التفكيك والسخرية للصورة النمطية السورية السائدة أمامهم خلال العرض، وقد وضعنا مع الفرقة مجموعة من احتمالات معارضة لما يجري أثناء العرض خصوصًا من قبل المتلقي السوري. وهنا، كان علينا في تصميم العرض ألا نتعامل مع الجمهور ككتلة موحدة، وأن نتحدث عن متلقين/ات أفراد. فكل متلق يكون رأيه الذاتي، التفاعل الفردي، وهناك حوادث في صالة العرض تجري بالتزامن، فتصميم العلاقة بين العرض والتلقي قائم على التوازن بين أن يكون جميع الحضور في المسرح ككتلة واحدة وبنفس الوقت الحفاظ على خصوصية كل متلق على حدة.

المستوى الثاني: صناعة الخطأ كرسالة مرسلة إلى الجمهور:

تتطلب فرضية المسرحية أن نوحي بوقوع الأخطاء الفنية للجمهور، وهذا المستوى يتعلق بكيفية صناعة وتأليف رسالة الإحساس بالخطأ المرسلة للجمهور. كيف نعزز فرضية حدوث خطأ فني تخييليًا في الصالة. هنا تم العمل على مستوى الكتابة والإخراج لنقل الإحساس بالخطأ الفني المسرحي إلى المتلقي، وهذا ما تم العمل عليه من مرحلة التأليف، وهو يعتمد على تقنية تكريس الشك، بالخروج والدخول بين الخطأ والعرض. في أحد المشاهد تقول إحدى الشخصيات: "لو كنت أؤدي هاملت، وحدث خلل فني، فإني سأعود إلى ذاتي، وشخصيتي الحقيقية. ولكن حين أكون لاجئًا سوريًا وأؤدي دور لاجئ سوري، وإن حصل خطأ فسأعود لأكون كما أنا، لاجئًا سوريًا، ومهما حدث سأبقى كما أنا، لاجئًا سوريًا". وهكذا فإنه على مستوى الكتابة والإخراج تم التأكيد بكثافة على لعبة تقديم معلومات إلى المتلقي ومن ثم تقديم عكسها، مثال أن نعلن بداية المسرحية أن شخصية الحكواتي لن تظهر على الخشبة وستبقى ظاهرة عبر شاشة الفيديو، لكن الحكواتي ما يلبث أن يحضر لاحقًا في العرض ويظهر على خشبة المسرح، وكذلك، نقول إن أخوة إحدى الممثلين معتقلين في سوريا، ثم نطلب من المتفرجين أن لا يقولوا هذه المعلومة، لأن الأمن السوري قد هدد بعدم الحديث عن الاعتقال، ومن

الأفضل أن ينسى الجمهور هذه المعلومة. وبعدها نعطي الجمهور أغراضًا لسبب، ثم نسترجعها لسبب آخر. وهناك حكاية الممثلة العظيمة لكنها مصابة بالنسيان، لم يعد هناك من خطأ مركزي، بل أصبح العرض مليئًا بالألعاب والحيل والعلاقات المتنوعة مع المتفجرين.

المستوى الثالث: النوع المسرحي والتلقي النمطي:

مسرح اللاجئين أو الشهادات الذي يقدم في الفترة الحالية، يجعل من المتلقي الأوروبي أعلى من العرض، لأنه أوروبي يشاهد حكايات الثقافات الأخرى على مسرحه. حدوث الخطأ المسرحي، وتفكيك وتهديم الصور النمطية للتلقي لأكثر من مرة في العرض يسمح بإعادة ترتيب علاقات القوة هذه. فمع حدوث الأخطاء، سيتوجب على الممثلين تدارك الموقف، والمبادرة، أي أن الممثلين هم من يسيطرون على المشهد، لأن تدارك الخطأ مسؤوليتهم. وبهذا حاولنا في العرض زعزعة التفاوت الثقافي بين أوربي محلي/ متفوق، وسوري لاجئ/ أدنى شأنًا، إلى تفاوت مسرحي، يكون الممثل فيه متفوقا على المتفرجين، كونه صاحب العرض. إذًا، هذا المستوى يهدف إلى إيصال الجمهور إلى مستوى التفكر والتأمل بطقوس تلقيهم للعروض المسرحية القادمة من ثقافات أخرى، سواءً التراثية منها أو تلك السائدة عن شهادات اللاجئين. وعلى مستوى الشهادات، قمت بكتابة شهادات مبالغة وغرائبية، تم اللعب على تقبل الجمهور الأوروبي للقصص الخارقة للمألوف في مأساويتها أو مخاطرها، فالعرض يحاول أن يلامس الحدود بين المتخيل والغير قابل للتصديق في تلقي الجمهور الأوروبي لحكايات اللاجئين السوريين، كما يحاول التماس الفرق بين ما هو حقيقي، وما هو قابل للتصديق))[41].

سادسًا: التفاعل التأويلي في عرض (دوشكا، 2015[42])

العرض المسرحي في دعوة المتلقي إلى التمرد على الأعراف المسرحية

يكتب (دينيس كالاندرا) في بحثه المعنون (جماليات التلقي والمسرح): ((يقرر باتريس بافي الحاجة إلى نظرية للتلقي حيث لا يوجد شك بأنه لا يمكننا فهم نص العرض وعملية الإخراج الدرامي، إلا في

(41) من لقاء خاص مع الكاتب والمخرج (زياد عدوان) في موضوعة البحث عن أشكال التلقي في العرض المسرحي.

(42) دوشكا، عمر الجباعي (كاتبًا ومخرجًا)، عرض في (بيروت: صالة أشكال ألوان، 2015).

ضوء الآليات المختلفة للتلقي سواء كانت هذه الآليات إدراكية أو عاطفية أو أيديولوجية))[43]. آليات التلقي الأيديولوجية هي التي يركز عليها عرض (دوشكا). فالعرض إن كان يعالج على المستوى الأول موضوعات السلطة والتبعية والعنف، فإنه يحاول في المستوى الثاني أن يبحث في هذه الموضوعات من خلال العلاقة التي تفترضها الأعراف المسرحية بين العرض والجمهور. فالمقول الكامن خلف تأليف العرض يكشف بأن تبعية الجمهور المسرحي للأعراف المسرحية تقابل تبعية الجماعة للخضوع لآليات العنف. خضوع الجمهور لطقس العرض المسرحي يماثل خضوع المواطن لماكينة العنف. لكن كيف يمكن تحقيق هذا المقول من خلال مجريات العرض المسرحي؟

منذ البداية يمارس المخرج (عمر الجباعي) في عرض (دوشكا) علاقة مركبة مع جمهور العرض المسرحي، العرض حركي أدائي، تدخل المؤديات الخمس إلى صالة العرض من الخلفية، يعبرن بين صفوف الجمهور، يبدأن بالتصفيق الجماعي بصفة مؤديات، ثم يطلبن من الجمهور التصفيق بدوره، كما هي الأعراف المسرحية عند دخول الممثلين/ات على خشبة المسرح، لكن هذا السلوك الجمعي الذي تنقله الفرقة إلى الجمهور هو الحيلة الأولى التي ستبنى عليها علاقة تبعية بينهما، تكون هي موضوعة المسرحية في مستوى التلقي.

يذكر دخول المؤديات باحتفالات التدشين الرسمية على التلفزيوني الرسمي السوري، إذ يرفعن الستارة الموضوعة في وسط المسرح ليظهر من تحتها جسد مشنوق معلق في وسط المنصة، يبقى متدليًا عند منتصف الصالة، بينما تستمر المؤديات بإيقاعهن العادي، إنها عادية الموت، المؤديات يحكن بالسنارة، يشربن القهوة ويكررن الأفعال اليومية والعادية، بينما الجثة الميتة المعلقة أمامهن. يؤكد المشهد اعتياد حضور العنف والموت إلى درجة لعب المؤديات الورق إلى جانب الجثة، ما يذكر بالجلاد الذي يتسلى مع زملائه بلعب الورق بينما المعتقلون معلقون بوضعيات مؤلمة، وأحيانًا مميتة. التواصل بين المؤديات لا يتم عبر اللغة، بل عبر همهات صوتية[44].

تكتب (منى مرعي) عن العرض: ((ستتوالى المشاهد بين ممثل السلطة أو الدكتاتور وضحيته حتى تصبح الضحية جلادًا لضحية أخرى، كما لو أننا في دائرة مفرغة من ممارسات سلطوية عنيفة منذ الأزل))[45]. وبينما تتبع المؤديات الأربع المؤدية القائدة الخامسة، يعالج العرض موضوعة القطيعية والتبعية والخنوع والخضوع، الآلية المفترضة بين السلطة والرعية. تخضع المؤديات الأربع بالكامل في حركتهن إلى إيقاع الزعيمة، تكرر كل منها حركة الأخرى أمام القيادة، تقدمن فروض الطاعة

(43) دينيس كالاندرا، جماليات التلقي والمسرح، اتجاهات جديدة في المسرح، ص31.

(44) علاء رشيدي، "تنويعات فنية في أسباب وأشكال العنف الرمزي"، موقع رصيف 22 الألكتروني، 10-05-2021، https://2u.pw/9E5f1

(45) منى مرعي، "عمر الجباعي مشرحًا آلية العنف والسلطة"، **جريدة الأخبار اللبنانية**، 18-11-2019. https://2u.pw/lg7cA

بتقبيل اليد، إن العنف يتولد من الطاعة ومن التبعية. إضافة إلى الموضوعة الأساس التي يدين فيها النص المسرحي (دوشكا) التبعية والخضوع المولدين للعنف، برأي المؤلف، فإن العرض أيضًا يبني بين المؤديات والجمهور علاقة تبعية، يجبرنهم على التصفيق، وعلى الجلوس أو الوقوف، إن خضوع الجمهور إلى تقاليد العرض المسرحي هو جزء من خضوع الشعب إلى السلطة، هذا الخضوع الذي يولد العنف[46].

يكتب (هانز ياوس) عما يطلق عليه: ((الفراغات الصالحة للعب، وكيفية ملء هذه الفراغات بطريقة ذات دلالة، تساعد في توجيه التلقي))[47]:

((تتسم آليات توجيه التلقي في المسرح بالنسبية فيما يتعلق بقدرتها على التكيف والتعديل من تجسيد إلى آخر:

1. التوجيه القصي: هنا يعتمد المتفرج على المنطق الذي يوجه الخط العام للقصة، محاولًا أن يبتكر تسلسلًا حكائيًا أو حبكة.
2. التوجيه الخاص بالشكل المسرحي: وهنا يعتمد المتفرج على معرفته بالقواعد البنائية التي تميز الأشكال المسرحية المختلفة.
3. التوجيه الأيديولوجي: وهنا يقارن أو يقارب المتفرج بين العالم التخييلي للعمل الفني ومرجعياته الواقعية))[48].

يوظف عرض (دوشكا) هذه التقنيات الإرسالية التي يكتب عنها (هانز ياوس)، وذلك لبناء دلالة بين سلوكيات التلقي ورسائل العرض المسرحي. إنه يستغل هذه الفراغات في الطقوس المسرحية ليس كما في عرض (رجاءً عيدوا وراي) لتفكيك سلوكيات تلقي مسرحية وأشكالها وأنواعها، بل لتشكيل مقولة محددة، وهي المتعلقة بالطواعية والعنف، بالتبعية وانمحاء الذات. وبعد أن يشعر الجمهور في عرض (دوشكا) بامتداد مقولة حكاية العرض الجارية على خشبة المسرح على العلاقة بين الجمهور والعرض في الصالة، يتفكر ويتأمل، ويسعى إلى الوصول إلى هذه النتيجة عبر عملية تفاعل تأويلي تخضعه لها تجربة العرض المسرحي.

(46) علاء رشيدي، "تنويعات فينة في أسباب وأشكال العنف الرمزي"، **موقع رصيف 22 الإلكتروني**، 10-05-2021.

(47) دينيس كلاندرا، جماليات التلقي والمسرح، اتجاهات جديدة في المسرح، ص42.

(48) المرجع السابق، ص83.

سابعًا: التفاعل الاختياري في عرض (خيال كورديللو، 2016[49])

العرض المسرحي في دعوة المتلقي إلى الاختيار لاكتمال الحكاية

إن محاولات التفاعلية بين العمل الفني والمتقلي في الأنواع الفنية الحكائية (قصة، رواية، مسرح، سينما) تتوقف قبل حدود التفاعل الاختياري، فمهما سمحت الحكاية بالتفاعلية، فإن المعنى المتشكل عبرها أو المقولة والمضمون الذي يحويها يحتاج إلى بنية حكائية محددة، تتكون من جدلية حبكة - معضلة وحل للمعضلة، تتشكل عبرها المقولة أو العبرة من الحكاية. لا تتشكل مضامين الأعمال الحكائية إلا ببنية مفاهيمية محددة تولد المعنى وتتطلب تراتبية محددة ومرسومة بدقة للأحداث، لا تسمح بفتح المجال أو احتمال دراسة اقتراحات المتلقين المتنوعة والمتعددة. يكتب (سامح فكري) عن مفهوم (الدراماتورجيا الجديدة): ((دعى بيتر بروك إلى دراماتورجيا متجاوزة لبريشت وبيكيت ومتجاوزة للمسرح المسيس أو المسرح المرتكز على اللغة، وذلك في كتابه (المساحة الخالية)، وأسهم في كتاباته بمحاولة تطوير هذه الدراماتورجيا الجديدية التي ترتكز على المبادئ الخمسة التالية:

1. الحيوية: لا بد أن يصبح المسرح كاشفًا للواقع ولا يستسلم إلى الاستكانة والآلية.
2. المشاركة: للتمييز بين التلفزيون والسينما يجب على المسرح المحافظة على التفاعل بين الجمهور والممثل.
3. الارتجال.
4. المشروعية: يمدنا المسرح بمراجعة نقدية دائمة للواقع، في ذات الوقت محاولًا تجاوز ما هو مشروع ومتفق عليه لاستكشاف ما هو جديد. وبهذا المعنى يعد المسرح فنًا حقيقيًا، وليس وهميًا، إذ يحاول استخدام تقنياته لعبور حدود المشروع لنقده وطرح بدائل أخرى.
5. تجسيد الإرادة: تكمن قوة المسرح وحيويته في قدرته على تجسيد كل ما هو غير ممكن وغير متصور في الواقع، وهكذا يصبح المسرح تجمعًا لتجسيد الإرادة وبالتالي للطاقة الكامنة الهائلة التي يمكن أن تؤدي إلى التغيير أو تحقيق عوالم ممكنة))[50].

(49) خيال كورديللو، عمر البقبوق (كاتبًا ومخرجًا)، قدم في (بيروت: فضاء زيكو الثقافي، 2019).

(50) دينيس كالاندرا، اتجاهات جديدة في المسرح، ص25.

يسعى عرض (خيال كورديللو) إلى تجريب هذه العناصر في دراسة العلاقة بين المتلقي والعرض المسرحي. لذلك، فهو يقدم تنويعات في الأنواع المسرحية للمتلقين من مسرح خيال الظل إلى إدماج شبكة الانترنت وصفحات التواصل الاجتماعي وفيديو السيلفي، هذه التنويعة المتعددة في الوسيط بين العرض والمتلقي هي التي تسمح باختبار حدود التفاعل الاختياري للمتلقي في العرض المسرحي، واحتمالاته. جاء في البيان المرافق للعرض: ((يمزج العرض بين أسلوبين فنيين متناقضين هما: فيديو السيلفي الذي انتشر في سورية بعد الثورة وفي مختلف أنحاء العالم، وخيال الظل وهو شكل مسرحي تقليدي انتشر في بلاد الشام في ظل الاحتلال العثماني، وعرفته سورية المعاصرة، حتى قام النظام بعد الثورة باعتقال الوريث الشرعي لهذا الفن الأصيل الفنان زكي كورديللو، الذي يعتبر العرض بمثابة تحية له. يحاكي العرض موضوع العزلة والخوف، ويحاول أن يجمع الجمهور المسرحي السوري على منصّة واحدة بعد أن شتته الحرب والتهجير القسري والحصار، من خلال الاستفادة من تقنيات البث المباشر على وسائل التواصل الاجتماعي))[51].

العرض بنية من خمسة فصول مبني على مشاهد من خيال الظل بالأسلوب التراثي المعروف، وخصوصًا التي تعود إلى أشكال هذا الفن في القرن التاسع عشر، وهي حكاية رمزية قائمة على الثرثرة، وضُمنت العرض، ومقدمة بطريقة مبسطة للمتلقي. وفي نهاية الحكايات ننتقل إلى الشكل المسرحي المعاصر، وهنا ينتقل العرض من مسرح الظل إلى تقنيات التواصل الحديثة القائمة على التواصل مع الإنترنت، يطلب من الجمهور أن يسجل في صفحة (الفيسبوك) الخاصة بالعرض عند الدخول إلى الصالة، وذلك لكي يتمكن من متابعة جزء العرض الخاص بوسائل التواصل الاجتماعي، وهو خمس حكايات مسجلة على طريقة الفيديو سيلفي، يشاهد كل متلقي على الهاتف الخاص به داخل صالة العرض. وإذا القسم الأول من العرض يتألف من عروض خيال الظل وحكاياته، فإن القسم الثاني يتألف من خمس حكايات، كل منها مستقلة ومختلفة عن الأخرى، وهكذا على الجمهور، وعلى كل متلق، أن يختار أي الحكايات يرغب في متابعتها، وتشغيل الفيديو الخاص به عبر شبكة الإنترنت.

انطلق المؤلف (عمر البقبوق) في التفكير بالعرض من إشكالية يواجهها المسرح السوري المنتج خارج سورية، وهي حتمية بناء علاقة مع المتلقي غير السوري. فعروض المسرح السوري التي تجري خارج سورية تضم في جمهورها خليطًا بين جمهور الدول الحاضنة والجمهور السوري المنتشر خارج سورية. هي الإشكالية ذاتها التي يتطرق إليها عرض (رجاءً عيدوا وراي)، الذي يعالجها بطريقة مختلفة عبر تفكيك أشكال وأنواع المسرح بين الآخر والمجتمع الحاضن. فإن عرض (خيال كورديللو) يسعى إلى خلق رسائل عدة ومتوازية ومختلفة بين المتلقي الأجنبي والمتلقي السوري، والحال هنا المتلقي اللبناني.

(51) البيان التعريفي الخاص بالعرض من موقع العربي الجديد الإلكتروني، 05-2019-05، https://2u.pw/zxHaQ

يقول المخرج (عمر البقبوق) في هذا الخصوص: ((انطلقت من التفكير من سؤال كيف يقدم عرضًا سوريًا إلى جمهور غير سوري. لذلك، أية حكاية سورية تريد صياغتها على المسرح لهذا الجمهور يحتاج العرض إلى تقديم كم كبير من الشروحات والمعلومات لإطلاع الجمهور الجديد على تفاصيل الحكاية والحدث السوري. لقد وجدت هذه الصعوبة في عرضي المسرحي (رجل الثلج المبني للمجهول)، حيث وجدت نفسي مضطرًا لتقديم الكثير من المعلومات للجمهور اللبناني، الذي هو بالأصل ليس كتلة واحدة في رؤيته للقضية السورية. ووجدت أنه حان الوقت للسؤال ما هي خصوصية تقديم مسرح سوري خارج سورية))[52].

إضافة إلى أن عرض (خيال كورديللو) يفكر في الجمهور الأجنبي، فإنه يفكر في الجمهور السوري الموزع على جغرافية الداخل السوري ودول الجوار ودول اللجوء. لذلك هناك قسم من العرض المسرحي يبث مباشرةً من داخل سورية من منطقة سراقب-إدلب. وفي غاية مخاطبة هذا التنوع المتعدد في هويات الجمهور الأجنبي السوري، وفي جغرافيته الموزعة، يقدم العرض مجموعة من الحكايات مبثوثة عبر تقنية السيلفي من فرنسا وتركيا وبيروت وسراقب. يحدثنا المخرج (عمر البقبوق) عن الحكايات التي يقدمها العرض: ((هناك مجموعة من الحكايات التي يقدمها العرض، منها حكاية أساسية موجهة للجمهور الإنكليزي وهي تروي حكاية فنان خيال الظل المسرحي (زكي كورديللو) ويعرف به وبأهمية تجربته المسرحية في المحافظة على النوع الفني لخيال الظل، ويروي حكاية اعتقاله وموته الذي يعتبر خسارة لتاريخ خيال الظل المسرحي. وحكاية أخرى موجهة للجمهور المعني بالشأن السوري، المتعاطف مع هذا النوع من العروض، ومنها مسرح الشهادات. في هذا الفيديو، هناك حكاية شخصية مسجلة من مناطق الحصار في سورية، وهي حكاية شاب ملحد معارض للنظام الحاكم ولكنه يعيش أيضًا تحت ظل سيطرة القوى الدينية المتشددة. وهناك أيضًا خاصة للجمهور السوري، وهي أشبه باستعراض تاريخي لفنون الأكروبات والبهلوانيات، والبحث عن تجلياتها في حركاتنا اليومية، وهي حكاية تضمن معلومات بسيطة كيف تتحرك أجسادنا بطريقة بهلوانية في حياتنا اليومية، وهي مقدمة بأسلوبية كوميدية. وهناك أيضًا حكاية من النوع الأكثر رصانة في الأسلوب وجدية في المعالجة وهي تتناول جدلية الظهور والاختفاء التي يختبرها {السوريون}[53] عبر حكايات الاختفاء القسري))[54].

استطاع عرض (خيال كورديللو) تشكيل وابتكار تفاعلية اختيارية بين المتلقي والعرض المسرحي حينما ضمن المؤلف والمخرج عرضه مجموعة كبيرة من الحكايات، كل منها تشكل مقولة يرغب

(52) من حوار خاص مع الكاتب والمخرج عمر البقبوق خاص بموضوعة (أشكال التلقي في المسرح السوري المعاصر).

(53) وردت في الأصل "السوريين" وتدخل المحرر في تصويبها.

(54) المرجع السابق.

العرض في إرسالها إلى المتلقي. ومن ثم، فإن المؤلف في العرض لم يتوقف عند تفاعل اختياري يتوقف على حكاية بعبرة واحدة، بل على تعدد في الحكايات وفي المضامين التي يتبناها العرض المسرحي كاملةً، بل سعى إلى تشكيلها من مراحل التأليف، وانطلاقًا منها بوصفها إشكالية مسرحية وفنية.

خاتمة: خلاصات واستنتاجات من البحث

لجأ المسرح السوري إلى تجريب أساليب جديدة في بناء العلاقة بين العرض المسرحي والمتلقي، واستكشافها، وابتكارها، يمكن تحديد تقنياتها بالصورة الآتية:

1. التجريب وابتكار أشكال جديدة في التلقي استجابة إلى الموضوعات الجديدة والمستجدة المراد التعبير عنها في المسرح السوري الراهن.
2. التجديد على مستوى المكان المسرحي وتوظيف فنون التجهيز لأجل خلق العمل المسرحي الذي ينقل تجربة حسية ذهنية إلى المتلقي.
3. السعي إلى إشراك خيال المتلقي في تشكيل بنية العرض المسرحي وحكايته.
4. التجديد على مستوى الأشكال والأنواع المسرحية يتطلب تفكيك العلاقة بين الجمهور والعرض المسرحي وتفكيك أشكال التلقي المفروضة أو المتبعة في المسرح السوري الراهن.
5. واقع المسرح السوري المنتشر في جغرافية متنوعة يتطلب البحث في أسلوبيات التواصل وإيصال الرسالة بين العرض والمتلقي.
6. واقع المسرح السوري خارج سورية يتطلب البحث في أشكال التواصل مع المتلقي الأجنبي، أو المتلقي غير السوري، والمتلقي كجمهور في المجتمعات الحاضنة للجوء.

المصادر والمراجع

1. أريستوفانيس، السحب، أحمد عثمان (مترجمًا ومقدمًا)، سلسلة المسرح العالمي، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، 2011).
2. مجموعة من المؤلفين، اتجاهات جديدة في المسرح، جوليان هيلتون (محررًا)، أمين الرباط وسامح فكري (مترجمًا)، (القاهرة: أكاديمية الفنون وحدة إصدارات المسرح، 1995).
3. ونوس. سعد الله، الأعمال الكاملة، (دمشق: دار الأهالي، 1996).

الجماليات السياسيّة لفن الأداء ضمن الاحتجاجات العلنيّة في سورية

الفخ، الوقفة الصامتة، Happening

عمار المأمون[1]

أولًا: ملخص البحث

نتناول في هذا البحث ثلاثة أشكال من الاحتجاج (الفخ، الوقفة الصامتة، Happening) التي شهدتها مدينة دمشق بداية الثورة في سورية، في محاولة لتحديد خصوصيتها الجماليّة وعلاقتها مع فن الأداء performance art والنظرية الأدائيّة performative theory، وشكل الهيمنة فيها.

ضمن هذه المقاربة، سنحاول رصد ثلاث فئات من فن الأداء شهدتها المدينة التي سننظر إليها كفضاء علنيّ للأداء أو خشبة علنيّة لإنتاج الطاعة أو الاحتجاج، ما يتيح لنا تلمس أثر الاحتجاج أدائيًا في اللاعبين والمكان والمشاهدين والفئات السياسيّة، بوصف الحدث الاحتجاجي فعلًا ذا معنى في العالم والزمن، ويغير من تعريفات الأفراد السياسيّة كالتحول من مواطن إلى عدو، أو التحول من رجل أمن إلى مهرج.

سنشير إلى خصوصية الحالة السورية في العلاقة مع نوع محدد من فن الأداء الذي يحمل اسم (الفن الجسدي)، في محاولة للإجابة عن سؤال (كيف نؤدي ونحتج أمام سلطة لا مانع لديها من قتلنا علنًا؟) السؤال مطروح على تاريخ فن الأداء، الذي يفترض تقليديًا مخاطرة المؤدي بحياته عبر (اللعب) من أجل تفعيل السياسات الحيوية-Bio politiques لدى السلطة، المسؤولة عن ضمان حياة الفرد حتى لو أراد هو أخذها، لكننا في دولة مثل سورية أمام ما يسمى (سياسات الفناء-Necro politiques) التي بحسب أشيل مبيمبة تلعب ضمنها السلطة دورًا في تعريض حياة الخاضعين لسيادتها للخطر عوضًا عن ضمان استمرار هذه الحياة.

(1) صحافي سوري، يعد الدكتوراه في الدراسات الثقافية بجامعة السوربون.

يرتبط السؤال الجماليّ بأشكال الاحتجاج التي سندرسها (الفخ، الوقفة الصامتة، Happening) بالسلطة السياسيّة والمحتجين، فديناميات الخوف والمراقبة تمثل القوّة التي تساهم في بناء فضاء الاحتجاج والتحكم في مدته من أجل المحافظة على حياة المؤدين، خصوصًا أنه في ظل سياسات الموت، وفي تجاوز لنظرية جورجيو أغيمبين في (تعميم المخيم)، ومقاربة ياسين حاج صالح في (تعميم فرع الأمن)، من الممكن أن يتحول فضاء الاحتجاج إلى (مخيم/ فرع) مؤقت يمكن تفعيله من جانب اللاعبين، نقصد هنا بتفعيل المخيم، أن أولئك الذين يشتغلون في فضاء الاحتجاج يمكن الاستغناء عن حيواتهم لتحويلهم إلى (أعداء)، ويمكن تطبيق العنف المباشر عليهم من دون مساءلة أو ارتكاب جريمة، ذلك بسبب مجموعة من العلامات التي تُجَسد التي تبدأ بالتجمع، وتنتهي بالمشي والهتاف، وهذا ما رأينه في التظاهرات التي توثق الاحتجاجات في سورية وفي شهادات المتظاهرين وكيفية تنظيمهم لعملهم.

لكن، ضمن الحالات التي سندرسها، لم يُفعل فضاء المخيّم/ فرع الأمن، بل وُظف عدد من التقنيات، التي ساهمت في المحافظة على حياة المؤدين/ المحتجين، وتفعيل ملامح المسرح الخفي ومسرح المقهورين وفن الأداء، عبر الاستفادة من تدفق الحياة اليوميّة في الفضاء العام لإنتاج الرسالة السياسيّة.

ثانيًا: المقدمة المنهجيّة

1. إشكاليّة البحث

يحاول هذا البحث دراسة ثلاث حالات من الاحتجاج العلني في مدينة دمشق بصورة خاصة، تلك التي لم يُطبَّق بسببها العنف العلني المباشر على المواطنين، هذه الأشكال وظفت تقنيات المسرح الخفي والفخاخ من أجل التحايل على النظام العام وضباطه، آخذين بالحسبان سياسات الفناء والمدينة بوصفها خشبة للأداء اليومي، وذلك لرصد أثر الأداء/ الاحتجاج في أثناء وقوعه وبعد الانتهاء منه، هذه الآثار تتجاوز فضاء الأداء ولحظته، وتمتد نحو قطاعات أخرى، كون المحتجين يتركون أثرًا في السيادة السياسية والتصنيفات الرسميّة للأفراد و(عمليّة فن الأداء) نفسها، وما تحمله من خصائص جمالية ومسرحيّة تمتد في الزمن بعد نهاية الأداء، هذه الآثار قادرة على كشف خصائص الفضاء العام وطبيعة نظام الهيمنة الذي يحكمه.

2. أهميّة البحث

أ. إعادة النظر في بعض الأشكال الاحتجاجيّة وقراءتها بوصفها تنويعات على فن الأداء.

ب. تلمس الأثر الذي تتركه عملية الأداء في المواطنين ورجال الأمن والفضاء العام.

ت. تلمس العلاقة بين سياسات الفناء وفن الأداء وأثر ذلك في حياة الأفراد وتجسيدهم للرسالة السياسيّة.

3. أهداف البحث

أ. رصد العلاقة بين الأداء اليوميّ وأداء الاحتجاج والحدود الدقيقة بينهما.

ب. الإضاءة على الأساليب التي يمكن عبرها توظيف فن الأداء والاحتجاج السلميّ في سبيل فضح تقنيات الهيمنة التي تمارسها السلطة.

ت. رصد علاقة سياسات الفناء مع الأداء العلني وجمالياته وكيف تهدد الأولى العناصر الفنيّة والبشريّة لعملية فن الأداء.

ث. محاولة تحديد إمكانية تفادي إنتاج فضاء الاستثناء أدائيًا في المكان العام.

4. منهجيّة البحث

يعتمد البحث على مقاربات من النظرية السياسيّة والنظرية الأدائيّةperformative theory ونظرية فن الأداء، لكن يمكن تصنيفه ضمن دراسات الأداء وما تحويه من أساليب وأدوات للإحاطة بالظاهرة الأدائيّة، وعلاقتها مع القطاعات المختلفة، خصوصًا أن لحظة الأداء تمثل حدثًا في العالم، يتحرك بين المساحات الثقافيّة المختلفة، ولا ينقضي أثره بانتهاء زمن الأداء، إلى جانب الأخذ بالحسبان السمة الشخصية التي تميز دراسات الأداء من غيرها من الأبحاث الأكاديميّة.

نركز في هذا البحث على الأثر الذي يتركه الأداء سواء كنا نناقش ((آثارًا قصيرة الأمد، أو طويلة الأمد، إذ يترك الأداء آثارًا في أجساد المؤدين، والمشاركين، والمشاهدين، وفي الأرشيف، وفي التقاليد... ووجهة النظر من الأفعال المؤداة، المكان الذي يحصل فيه الأداء))[2]، هذه الآثار تتنوع أشكالها أيضًا، هي صور، تسجيلات، وثائق رسميّة، أخبار، إشاعات، كلها تدخل ضمن الأداء بوصفه حدثًا يخلخل الزمان والبنيان الرمزيّ للمكان، كلها عناصر تستفيد منها دراسات الأداء التي تستفيد من

(2) Schechner وPerformance Studies: An Introduction, 3ed. (New York: Routledge, 2013.P225

تشابك القطاعات.

يتضح الأثر في دراستنا هذه عبر اعتمادنا على التسجيلات التي توثق الاحتجاجات، والمنشورات الصحافيّة، والتصريحات غير الرسميّة، والقرارات السياسيّة التي تشكل دلائل تحاول الإحاطة بكل أداء، ومحاولة رسم حدوده ومعرفة مقدار امتداده في الزمن وفي القطاعات المختلفة.

5. النماذج المختارة

سنعمل على عدد من الاحتجاجات السلميّة التي شهدتها العاصمة دمشق ويمكن تصنيفها بحسب توافر الآثار/ التسجيلات الخاصة بها:

أ. التسجيلات والشهادات الخاصة بحملة (أوقفوا القتل) التي توثق وقفة احتجاجيّة صامتة أقيمت في مركز سيتي سنتر التجاري في كفرسوسة في 4 تشرين الثاني/ نوفمبر 2012 في دمشق.

ب. التسجيلات والشهادات الخاصة الخاصة بحملة أوقفوا القتل التي توثق (اعتصام عرائس سورية) الذي أقيم في 2012/11/21، في سوق مدحت باشا في دمشق.

ت. التسجيلات الخاص بحدثي (كرات الحرية) و(سبيكرات الحرية) التي لا يمكن التأكد بدقة من تواريخ إنجازها، بسبب السريّة المحيطة بمن قاموا بالتنفيذ، لكنها تتحرك بين عامي 2011 و2012.

6. ثلاث استراتيجيات منهجيّة

(عيب يا شباب، هي اسمها مظاهرة)[3]، تحولت العبارة السابقة التي نطقها وزير الداخلية السابق سعيد سمور في دمشق عام 2011، حين احتشد الناس في مدخل سوق الحريقة إلى نكتة متكررة على ألسنة السوريين، فدمشق -وسورية عمومًا- لم تشهد تجمهرًا عفويًا للمارة في تاريخ حكم الأسدين. فعادة ما (يُحشد) الأفراد ضمن خطة مسبقة، وذلك لأداء الطاعة، وإظهار الولاء، بأمر مباشر وتخطيط مسبق، أي كل ما سيحدث مجهز سلفًا، وهذا ما رأيناه قبل الثورة في سورية ضمن

(3) **تلفزيون سوريا**، "وسام الناصر"، عيب يا شباب هي اسمها مظاهرة"، https://bit.ly/2VZkAr0، (2019)

المسيرات الإلزاميّة التي تعطل الزمن الرسمي، وتحوّل الأفراد إلى حشد يجري التحكم فيه وضبط حركته وأسلوب أدائه، فتحريك الجموع جزء من أسلوب النظام السوري لتأكيد سطوته وهيبته، وقدرته على حشد الناس وتفريقهم لاستعراض قوته.

(هي اسمها مظاهرة) تعني أن ما حدث لم يخطط له بداية، أو لم تُعلم الجهات المختصة به، وثانيًا هو احتشاد غير مصرح به، فالتجمع في سورية ممنوع من دون موافقة مسبقة[4]، والأهم، كلمة مظاهرة تعني أنه تجمع يستهدف (السلطة)، ولو لم يكن الشعار المرفوع في حينها (الشعب يريد إسقاط النظام) كما شهد العالم العربي في أثناء الربيع العربي، فالتجمع العفوي حينها كان بسبب حادث بين شرطي ومواطن ما فعل الشعار الآتي (الشعب السوري ما بينذل) في إحالة إلى الكرامة التي فقدها السوريون.

لم تشهد العاصمة دمشق، بعكس مدن أخرى (حمص، حلب، حماة..)، احتلالًا للساحات العامة أو الدوارات[5]، كما كان الاحتشاد مهددًا بصورة دائمة، سواء بالعنف المباشر (إطلاق النار، الضرب...)، أم غير المباشر (الوشاية، الرقابة، المخبرين..). فضلًا عن السياسات التي اتبعها النظام لتقطيع أوصال المدينة، والتحكم في تدفق الناس في الفضاء العام، مع ذلك تحوي الظاهرة المسرحيّة السورية عددًا من العروض التي أُقيمت في الهواء الطلق، أو في المساحات العامة التي يمكن للجمهور ضمنها أن يغير وضعيته سواء كان مشاهدًا، أم مارًا، كما في بعض العروض[6] قبل الثورة (صندوق الكار-2008، إخراج بيسان الشريف، أقيم في ساحة عرنوس في العاصمة دمشق)، واستمر الأمر بعد بداية الثورة كما في عرض عابرون-2019 الذي أقيم مرة في سرير نهر بردى، ومرة أخرى على شاطئ مدينة اللاذقية، من إخراج سامر عمران.

لكن أبرز هذه التجارب بعد الثورة، كانت (سلسلة عروض ومضة بعد الثورة)[7]، التي تعطي الانطباع بداية بأنها مرتجلة، وتحدث من دون تخطيط، لكنها كانت (مباحة) من السلطة التي (سمحت) بها، وهنا الإشكالي، وما يهمنا في بحثنا، هو ضرورة موافقة السلطة على التجمع والتجمهر، سواء للعب أم الفرجة، هذه الإباحة (رسمية كانت أم غير رسميّة) من جانب السلطة لم تنصع لها

(4) صدر "قانون التظاهر السلمي" بالمرسوم التشريعي رقم 54 الصادر عام 2011، قبلها وفي ظل قانون الطوارئ، كانت السلطة التنفيذية تمتلك صلاحيات فض أي تجمع للأفراد.

(5) الساحة العامة public square: هي المكان الذي يسمح للمشاة بالمرور ضمنه. الدوار-round point:هو المكان الذي يسمح للسيارات فقط بالمرور فيه.

(6)

(7) مجموعة من أشكال الأداء العلني تندرج تحت اسم "فلاش موب" أخرجتها نعم ناعسة "حدثت" في عدد من الفضاءات العامة في مدينة دمشق بين عامي 2013 و2014.

الاحتجاجات بكل أشكالها، وهنا يمكن فهم كلمات وزير الداخليّة، بوصفها تنبيهًا إلى أن التجمع غير المباح، هو بصورة أوتوماتيكيّة مظاهرة، أي احتجاج، أي مخالفة للقانون ولنظام الانصياع والطاعة، و هذا ما يهمنا في إطار بحثنا، تحول الفضاء العام إلى مساحة للصراع واستعراض الانتماء السياسيّ عبر مجموعة من الأشكال الفنيّة، المستمدة من المسرح وفن الأداء، الظاهرة التي تجلت ضمن بعض أشكال التظاهر التي اختلطت فيها الصيغة الفنيّة (فن الأداء) مع الرسالة السياسية (الاحتجاج).

هنا نمهد هنا لثلاث مرجعيات نظريّة ومجموعة من المصطلحات التي ستُستخدم في أثناء تحليل الظواهر التي سندرسها، أولًا، سنحاول رسم ملامح سياسات الفناء في سورية، و خصوصيتها في ظل حكم شمولي دكتاتوري يراهن على إنتاج الحياة الصرفة[8] داخل فرع الأمن وخارجه في سبيل ضبط الفضاء العام و الكتلة البشرية الخاضعة للسيادة، ثانيًا، سنناقش بعدها المدينة بوصفها خشبة لنوعين من الأداء اليومي، أداء الطاعة، وأداء الاحتجاج، وعلاقتهما بسياسات الفناء وخصوصًا قانوني الطوارئ ومكافحة الإرهاب، وذلك للإشارة إلى مفهوم الطاعة والرقابة المتبادلة بين السلطة والمواطنين، وأثر ذلك في أشكال التجمع، ثالثًا، سنناقش مفهوم الطاعة من وجهة نظر أدائية، مراهنين أن الطاعة دور يلعبه الفرد من أجل المحافظة على حياته في ظل سياسات الفناء، إلى جانب الإشارة إلى أداء الاحتجاج وتنويعاته، والنتائج المترتبة عليه التي تتحرك بين تفعيل فضاء (فرع الأمن) والتعرض للعنف الشديد علنًا و الإخفاء من الفضاء العام من دون التعرض لعنف علني مباشر.

ثالثًا: سياسات الفناء في سورية؛ مساحة الاستثناء الخفيّة ومساحة الاستثناء الأدائيّة

رفُعت حالة الطوارئ في سورية عام 2011، واستبدل بها قانون مكافحة الإرهاب[9] الذي يمنح بعض أجهزة السلطة البشريّة (الشرطة، الجيش، الأمن) صلاحيات واسعة تشابه تلك التي كانت تمتلكها في ظل قانون الطوارئ، ويمكن إدراج ما سبق تحت ما يُسمّى (سياسات الفناء- necro politiques) وحالة الاستثناء-state of exception التي تتضمنها. لن نخوض في اللبس المحيط

(8) اخترنا ترجمة مصطلح Bare life/ vie Nue، بالّ"الحياة الصرفة" عوضًا عن "الحياة العارية"، كون الخوض في مفهوم العري لدى جورجيو أغيمبين خارج عن نطاق بحثنا.

(9) يرى بعض أن قانون مكافحة الإرهاب صدر بالصيغة التي هي عليه واختيرت لفظة الإرهاب من أجل الإحالة إلى دور النظام السوري في الوقوف بوجه الإرهاب العالمي، ودوره في محاربة التشدد الإسلامي، على الرغم من أن تنظيم الدولة الإسلاميّة لم يكن بعد قد أنشئ، وكأن في ذلك محاولة سياسية من النظام السوري لتقديم نفسه ضامنًا لعدم تدفق الإرهاب إلى أوروبا.

في أصل الاستثناء[10]، لكن نفترض أنه حالة قانونيّة-سياسية، تبيح للسلطة استثناء فئة من الأفراد وتصنيفهم كأعداء، وكما أشار كارل شميدت، في كتابيه (الديكتاتوريّة-1921) و(الثيولوجيا السياسيّة-1922)، فحالات الاستثناء في الأنظمة الدكتاتوريّة- الدستوريّة- اللاتمثيليّة، تتيح للسيد- souveraine أن يتخذ القرار بتحديد الاستثناء، لتعطيل الحقوق المدنيّة والدستوريّة.

طوّر أشيل مبيمبي في نصه الذي يحمل اسم سياسات الفناء، هذه المقاربة، وأغنى عبرها مفهومات ميشيل فوكو عن السياسات الحيويّة وعلاقتها مع السيادة[11]، وانتقد غياب أشكال تسييس الحياة ما بعد الحرب العالميّة الثانيّة ضمن نظرية فوكو، خصوصًا في المستعمرات السابقة، وفي النص ذاته، طوّر مبيمبى تعريفه للسيادة بقوله: ((أن تكون سيدًا، يعني السيطرة على الفناء، وتعريف الحياة باعتبار أن استمرارها ليس إلا توظيفًا واستعراضًا للقوة))[12] ويضيف لاحقًا في كتابه (سياسات العداوة -2016)، أن ((السلطة لا تضمن حياة الأفراد بصورة كاملة في ظل سياسات الموت بل تعرضهم للعنف الوحشي كون الموضوعات/ الأفراد لا يتمتعون بحقوق المواطنين))[13]، أي لا تضمن الدول حياتهم.

العمل الأكبر الذي تناول مفهومات سياسات الموت من إنجاز جورجيو أغمبين في سلسلة كتبه (الإنسان المقدس-Homo Sacre) وخصوصًا الجزء الأول منه (سلطة السيد والحياة الصرفة)، إذ حلّل أغيمبين البنى القانونية والمؤسساتية منذ الإمبراطورية الرومانية مرورًا بألمانيا النازيّة، موظفًا المفهومات التي قدّمها كل من شميدت وفوكو، لرصد وضعية الأفراد الذين يُستَثْنون، والخاضعين لعنف اعتباطي وغير قانوني ضمن مساحات مغلقة وخفيّة، لتكون مساحة الاستثناء هي ((الإطار الزماني والمكاني لتعليق كافة الحقوق الدستوريّة))[14] أي هي المساحة التي تظهر ضمنها أشكال (الحياة الصرفة) التي تستحق الموت، أو ((الحياة لا تستحق أن تُعاش))[15]، قد يبدو المفهوم

(10) يعرف كارل شميدت السيد- souverain بوصفه " الذي يحدد الاستثناء"، وهناك دومًا لبس قانوني حول تعريف الوضع الاستثنائي ومدى خطورته، الأهم، هل الاستثناء هو من يصنع السيد أم العكس، لا توجد إجابة واضحة عن الأمر، لكن لا بد من الإشارة إليه من أجل كشف اللبس والتناقض الدفين في حالة الاستثناء نفسها.

(11) أشار ميشيل فوكو إلى السياسات الحيويّة والاستثناء الحيوي في محاضراته في الكوليج دو فرانس عام 1973 بعنوان "يجب الدفاع عن المجتمع.

(12) Achille Mbembe, "Nécropolitique." Raisons politiques. No1 (2006). P 29

(13) Achille Mbembe, Politiques de l'inimitié. Ed 1 (Paris, La Découverte, 2016),P 25

(14) Carl Schmitte, Political theology: Four chapters on the concept of sovereignty, g. schwab, (Trans.) Ed1 , (Chicago: University of Chicago Press, 2005).P1

(15) Giorgio Agamben. Homo Sacer. Le Pouvoir Souverain Et La Vie Nue Vol 1, M. Raiola, (Trans.) , Ed. 1, (paris: Seuil.1997). P133

غامضًا، خصوصًا أنه في بعض التعريفات يعني ((الحياة التي لا يمكن التضحية بها لكنها عرضة للقتل))[16] هذا التصنيف، يفترض نزع استحقاق الحياة عن فئة من الأفراد وتجريدهم من حقوقهم بوصفهم مواطنين، وإخضاعهم للعنف والقتل، من دون أن يتهم من يمارس العنف بأي جريمة.[17] وهذا ما يتضح في خطاب بشار الأسد الثالث بعد اندلاع التظاهرات في سورية، حين قسم السوريين إلى مواطنين وإلى مجرمين وأعداء، بصورة أدق هناك جراثيم ((تتكاثر في كلّ مكان، ولا يمكن إبادتها وإنما يمكن العمل على تقوية المناعة في أجسادنا لصدّها))[18].

تختلف مساحات الاستثناء السوريّة عن الأمثلة التي درست في الأدبيات الغربيّة (معسكر الاعتقال، المستعمرة، السجون خارج الحدود الوطنيّة...)، ووظفت كثير من المفهومات لمحاولة فهم آلية تطبيق العنف في سورية وعلاقته مع السيادة السياسيّة، وجرى تداول عدد من المقاربات لفهم الحالة السورية كـ(نظام المجزرة) و(نظام الحرب الأهليّة) و(نظام الحرب الدائمة)، وكلها تحاول تحديد الأسلوب القانوني والسياسي الذي يقَسم الأفراد به بين مواطنين وأعداء في ظل قانون الطوارئ، في ما يشبه حكم المستعمرات، لكن نقرأ إشارات إلى ذلك في كتاب لهيثم المالح بعنوان (شرعنة الجريمة) يضع فيه تعريفًا لشكل السيادة في سورية بقوله: ((نظام دستوري استثنائي قائم على فكرة الخطر المحيق بالكيان الوطني يسيغ اتخاذ السلطات المختصة لكل التدابير المنصوص عليها في القانون والمخصصة لحماية أراضي الدولة وبحارها وأجوائها كلًا أو جزءًا ضد الأخطار الناجمة عن عدوان مسلّح داخلي أو خارجي ويمكن التوصل لإقامته بنقل صلاحيات السلطات المدنية إلى السلطات العسكرية))[19]، ويضيف أن هذا الشكل من الحكم ((يرهق أعصاب المواطنين، فيجعلهم متوجسين على الدوام من خطر قد يحدق بهم))[20].

المحاولة الأخرى لفهم الاستثناء في الحالة السوريّة تتمثل في كتاب (الفظيع وتمثيله) لياسين حاج صالح الذي يناقش فيه مطولًا سياسات النظام السوري من وجهة نظر تقتبس من نظرية جورجيو أغيمبين ونموذج المخيم، إذ يفترض حاج صالح أن التعذيب في فرع الأمن ليس محض ممارسة روتينيّة بل ((شيء يكونّ النظام "السوريّ"))[21] ويفترض لاحقًا أن ((سوريا دولة تعذيب بما هي دولة أمنيّة أو

(16) Giorgio Agamben. Homo Sacer. P 125

(17) يحصن المرسوم التشريعي رقم 14 بتاريخ 15 يناير/كانون الثاني 1969 أفراد الأجهزة الأمنية، إذ يفرض استصدار مرسوم من القيادة العامة للجيش والقوات المسلحة لملاحقة أي فرد من أفراد قوات الأمن الداخلية أو الأمن السياسي أو شرطة الجمارك قانونيًا.

(18) العربيّة، "عدنان السوادي"، " الأسد ينافس القذافي في خطابه الثالث في الإطالة ووصف معارضيه بالجراثيم"

https://bit.ly/3CZVcCn.(2011) ،

(19) هيثم المالح، سوريا شرعنة الجريمة، ط.2، (بيروت، مدارك للنشر، 2012)، ص13

(20) هيثم المالح، ص 12

(21) ياسين الحاج صالح، الفظيع وتمثيله مداولات في شكل سوريا المخرب وتشكيلها العسير، ط1، (دار الجديد، بيروت،2021)، ص67

دولة تقوم على مركزيّة دور الأجهزة الأمنية في ترويع السكان وكسر عزيمتهم))[22]، حيث التفكير في المحكومين/ المعتقلين ((كمصدر خطر، أي كعدو، والعمل على استئصال هذ الخطر باستمرار))[23].

يظهر فرع الأمن في مقاربة حاج صالح مشابهًا للمعسكر النازي، كلاهما، مساحة تعطل فيها الحقوق ويتعرض من فيها للعنف الشديد الذي قد يودي بالحياة، والعنف في كليهما يستهدف (الأعداء) وهي فئة سياسيّة، فلا يوجد عدو طبيعي، بل فئات تلصق بها هذه الفئة ليكون العدو كما نقرأ لدى أشيل مبيمبى: ((يحيل إلى نقيض متعال، هو في جسده ولحمه عرضة للموت الجسدي، لأنه ينفي بصورة وجوديّة، كينونتنا))[24].

نفترض نحن، في ظل إطار الاستثناء السابق، أن هناك حالات وسياقات، تظهر فيها (الحياة الصرفة) هذه علنًا، أي هناك حالات يفعّل فيها المخيّم/ فرع الأمن ضمن الفضاء العام، لا ضمن مساحة جغرافية مغلقة، ونتلمس إشارات إلى ذلك لدى جوديث باتلر إذ نقرأ في كتابها (نحو نظريّة أدائيّة للتجمهر):

((بالنسبة للكثيرين منا، ولعدد كبير من الناس، اللحظة التي نرى فيها الفرد بشكل فعال في الشارع قد تعني التعرض للخطر، ويمكن أن تساعدنا كلمة (ظهور)[25] لنفهم أن الفرد قد يكون ضعيفًا/ عرضة للأذى، لكن، دون أن نقع في فخ التشدد أو الأنطولوجيا[26]. هذا الأمر نراه لدى الأشخاص الذين يظهرون في الشارع دون تصريح قانوني، ما يجعلهم عرضة لعنف الشرطة، أو الجيش أو باقي قوى الأمن. أن تكون دون حماية لا يعني أن يتحول الفرد إلى حياة صرفة، فنحن لا نواجه سيادة تستثني الموضوعات ضمن نظام سياسي، نحن أمام ممارسة للسلطة والعنف المتنوع والمنتشر، والذي يقع على الأجساد في الشارع أو في الزنزانة أو على أطراف المدن والحدود))[27].

لا تشير باتلر إلى الأنظمة الدكتاتوريّة، أو إلى القتل العشوائي والتعنيف الشديد الذي شهدته بعض الساحات العربيّة (سورية، اليمن، البحرين..)، لكن (تحول الفرد إلى حياة صرفة) هو ما يمكن القول إنه حصل في سورية ما يوصف بإطلاق النار على المتظاهرين العزّل، إذ يتحول فضاء

(22) ياسين الحاج صالح، ص67

(23) ياسين الحاج صالح، ص67

(24) Achille Mbembe, Politiques de l'inimitié. Ed 1 (Paris: La Découverte, 2016), P 70

(25) اخترنا هنا ترجمة كلمة "Exposure" بـ"الظهور" كونها تحيل إلى المرئية، والواضح للعيان الذي يمكن تحديد خصائص الفرد ضمنه.

(26) تنتقد جوديث باتلر مفهوم الأنطولوجيا الأرسطي، المقصود به تقسيمات الوجود كما هو موجود، بعيدًا من أي اعتبارات اجتماعية أو سياسية أو ثقافيّة، والمقصود بفخ الأنطولوجيا هنا، التقسيمات الجاهزة لوصف الواقع التي تندرج تحتها الحياة الصرفة، لن نخوض في الانعطافة الأنطولوجية لدى بتلر، لكن للاستفادة يمكن مراجعة الورقة على الرابط الآتي:

https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2019-4-page-43.htm

(27) Judith Butler, notes towrds a performative theory of assembly, 1st ed.. (London: Harverd university press, 2015).p140

التظاهرة[28] إلى ما يشبه المخيم/ فرع الأمن، هناك من يتعرض للضرب الشديد وأحيانًا القتل عشوائيًا[29]، وينظر إلى المتظاهرين ككتلة من (الأعداء) لا بد من تأديبهم أو قتلهم من دون أن يتعرض من يطبق العنف للمسائلة، وتستمر صفة (العدو) هذه حتى بعد انتهاء التظاهرة، فالمرئيّة (visibility) ضمن هذا الفضاء تجعل الفرد ملاحقًا وعرضة لأن يكون طريدة بانتظار أن يتم اصطياده.[30] يتضح هذا الخطر، في المظاهرة الطيارة، القائمة على أساس تفادي الخطر الذي يمكن أن يُفَعل في الفضاء العام، ما جعل المتظاهرين ينفون (المكان) ويراهون على الحركة عوضًا عن (احتلال) الفضاء العام كون ذلك يقلل من إمكانية قتلهم أو سوقهم إلى فرع الأمن.

إمكانيّة إنتاج (المخيم) أو مساحة الاستثناء أدائيًا، عبر سلسلة من الأفعال والحركات أو ما يعرف باسم (التكرار الأسلوبيّ)[31] ينتمي إلى أدبيات الأدائيّة، كما يحضر في أدبيات المسرح حين يخلق المكان المتخيّل على الخشبة عبر عدد من العلامات من هنا يمكن الحديث عن إمكانيّة إنتاج فضاء الاحتجاج عبر جسد المؤدي أو المؤدين الذين يتحركون ضمن المكان وينتجون أو يجسدون علامات أمام أعين الجمهور أو أمام بعضهم. وهنا الاختلاف عن مساحة الاستثناء التقليديّة التي سبق شرحها، فضاء المخيم/ فرع الأمن، غير ثابت وعلني ومن فيه يمتلكون إمكانيّة الهرب، لكن يمكن إنتاجه في أي مكان من أي شخص، هو فضاء رمزي أكثر منه مكانًا ماديًّا ينتجه المحتجون، والأهم، له جمهور من (المواطنين) الذين هم أيضًا عرضة للأذى، من ثم، الحدود بين داخل فضاء التظاهر وخارج فضاء التظاهر مائعة، وقائمة على نظام من العلامات التي ينتجها المحتجون من مثل التجمع، الهتاف، اللباس وهذا ما نراه في التظاهرات التي انتشرت في بداية الثورة السوريّة.

هنا يأتي دور قانون الإرهاب، وتعريف العمل الإرهابي (نشر الذعر بين الناس، أو الإخلال

(28) نتجنب هنا استخدام المصطلح الحربي Kill box، الذي يشير إلى مساحة يباح تدمير كل ما فيها من بشر وبناء، أي إفناء الحياة ضمنها، كونها تنبع من قرار في أعلى الهرمية العسكرية الذي يضبط حدود هذا الصندوق، في حالة المظاهرة الأمر مختلف، الأوامر لا تحدد بدقة، ولا يستهدف "إفناء" كل الموجودين في فضاء التظاهر.

(29) يتكرر تشبيه التظاهر بالانتحار على ألسن المتظاهرين في سورية، لأنهم يخرجون إلى التظاهر من دون ضمان عودتهم أحياء.

(30) يشير الباحث زياد عدوان في ورقة له إلى العلاقة بين لعبة "الطميمة" والمظاهرة الطيارة، وعلاقة صياد -فريسة بين المتظاهرين ورجال الأمن وذلك في ورقة بحثية له بعنوان Zaid Adwan, "Flying above Bloodshed: Performative Protest in the Scared City of Damascus." Conten-tion 5.1 (2017): 14-33. وتشير الباحثة الفرنسية سيسل بويكس لاحقًا في كتاب لها بعنوان " سوريا: عصر جديد من الصورة " إلى أن المتظاهرين أصبحوا يخفون أوجههم وهوياتهم في فيديوهات المظاهرات خوفًا من أن يتم التعرف عليهم وإلقاء القبض عليهم لاحقًا. Boex Cecile- Devictor ,Agnes, Syrie, une nouvelle ère des image, De la révolte au conflit transnational, 1er ed, CNRS Alpha, Paris

(31) ينطبق هذا التعريف على الأداء الجندري الذي تعرفه جوديث باتلر" كتكرار أسلوبي لمجموعة من الأفعال" أي تتجسد الهوية أو الدور خلال مجموعة من الأفعال العلنيّة التي يكررها الأفراد أمام بعضهم ويقتبسونها من مجموعة الأعراف التي تضبط الدور.

Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", Theatre Journal 40, no. 4 (1988), P 519.

بالأمن العام..)، ويبرر في إثره تطبيق العنف المباشر والمرتجل على الجسد المحتج الذي يصبح جسد العدو، وهذا ما يشير إليه أشيل مبيمبة: ((التحرك ضد الإرهاب قائم على فكرة أساسها أن الوسائل الاستثنائية هي الوحيدة القادرة على الوقوف بوجه الأعداء الذي يجب قتالهم بعنف من قبل الدولة))[32].

رابعًا: المدينة بوصفها خشبة؛ مَسرحة الحياة اليوميّة

نفترض أن شوارع المدينة وفضاءاتها في ظل سياسات الفناء تتحول إلى خشبة، بسبب غياب تعريف واضح للجريمة، إذ ينتج المواطنون أداء الطاعة، والمقصود مجموعة من الأفعال العلنيّة التي تجسّد الطاعة بوصفها أثرًا أدائيًا، وتظهر في (المسيرات المؤيدة، والعفويّة وتلك التي تقام في المناسبات الوطنيّة) وأيضًا في الحياة اليوميّة، فعلى كل فرد أن ينتج دوره المطيع خوفًا على حياته، خصوصًا بعد 2011، ونتلمس ملامح هذا مثلًا في التهرب من المظاهرات وإغلاق المحال وتجنب أن يحسب الفرد على المتظاهرين، أما الانضباط بهذه الأدوار (الساخرة)[33] أو (الجديّة) قائم على أساس تعليمات السلطة التي ((تنتج الخطوط التي يجب اتباعها والتي ترسم ملامح الخطاب والسلوك المقبول....وذلك لتنفيذ الطاعة))[34]، هذه الخطوط العريضة وتطبيقاتها العلنية من مثل (ارتداء الأعلام، دهن واجهات المحال الأعلام،....إلخ)، تعني أن المساحة العامة فضاء لاستعراض الطاعة وتطبيق (السيناريو) لإنتاج المواطن المطيع خوفًا من أعين الرقابة التي تتمثل في المخبرين والوشاة ورجال الأمن أنفسهم، وبحسب هافال فاكلاف المواطنون أنفسهم ينتجون هذه الطاعة ويراقبونها ضمن ما يسميّه (الشمولية الذاتية الاجتماعيّة)، إذ ((لا يريد الأفراد أن يتم استثناؤهم، والدخول في العزلة، والابتعاد عن المجتمع، فانتهاك قواعد اللعبة قد يعني المخاطرة بفقدان السلام والهدون والأمان))[35].

يتضح من المقاربة السابقة أن الطاعة مقوننّة، ذات سيناريو[36]، ومكان لإنتاجها، وتمرينات،

(32) Achille Mbembe, Politiques de l'inimitié. Ed 1 (Paris, La Découverte, 2016),. p49

(33) يشير عالم الاجتماع إيرفينج كوفمان إلى المؤدي الساخر-السينيكي في الحياة اليوميّة وهو ذلك "الذي لا يمتلك أي إيمان بأفعاله ولا يهتم إن صدقه من هم حوله"

New York: Anchor Books,1959), P299(.Erving Goffman, The presentation of self in everyday life. 1 ed

(34) Lisa Wedeen, Ambiguities of domination. Politics, rhetoric, and symbols in contemporary Syria, 1ed. (Chcago: University of Chicago Press.1999). P6

(35) Václav Havel, "The Power of the Powerless", vol. 15, no. 3/4, (International Journal of Politics, 1985), p36.

(36) نقصد بالسيناريو هنا مجموعة من الخطوط العريضة المتغيرة التي تشابه الأعراف والتي يتم تبنيها أو الانحراف عنها، وهنا تفترض باتلر أن

وجمهور من المشاهدين، الأمر ذاته مع الاحتجاج الذي يحوي المكونات السابقة نفسها التي لا تنطبق فقط على الأداء بوصفه (إظهار الأفعال-showing doing)، بل أيضًا على فن الأداء، ذي العناصر التي تتجلى بالتمرين، السيناريو، الأسلوب، المؤدين، الجمهور، الأثر اللاحق.

خامسًا: استعراض الطاعة والاحتجاج

إن حورنا تعريف باتلر للدور الاجتماعي ((تكرار أسلوبيّ للأفعال العلنيّة))[37] وطبقناه على الطاعة في الدول القمعيّة، نلاحظ أن الأداء العلنيّ الاحتفالي أو غير الاحتفالي يصبح أشبه بـ(الدور) الذي يضمن حياة الأفراد، وأساسه عدم مخالفة العرف والنظام العام، خصوصًا أن (سوء الأداء) أو ((سوء الاقتباس))[38] تضبطه أنظمة الرقابة والكتلة البشرية التي تنتجه، كحالة الجندر نفسها، ونركز هنا على لفظ علنيّة لأن الطاعة بحسب سلافوي جيجيك غير واضحة فـ((الطاعة الوحيدة الحقيقيّة... هي الطاعة الخارجيّة: فالطاعة دون قناعة ليست طاعة حقيقية، لأنها حاصلة عبر وسيط، مرتبط بموضوعيتنا))[39]، فالطاعة قناع من نوع ما، لا يمكن التيقن من حقيقيته، دور يلعبه الفرد لضمان أمنه، هي أيضًا، ((تقنية نفسية بين الأفعال الفردية والهدف السياسيّ، هي الإسمنت الذي يربط الناس بأنظمة السلطة، هي التي تصل الحقائق بالتاريخ))[40] لن نحاول كشف الغموض عن الحيثيات في كل تعريف، بل ما يهمنا هو العلاقة مع أجهزة المراقبة، تلك التي (ترى) القناع فقط، ولا تستطيع رصد ما خلفه، كون هذا القناع المتمثل في الطاعة، يضمن (الحياة)، ويتحكم في تصنيف الفرد مواطن/ عدو.

تكرار أداء العرف يؤدي إلى تعديله ثم تغيره نهايةً، بعكس مقاربات أخرى ترى أن التكرار يثبت العرف بسبب وجود قوى خارجيّة ورقابة تساهم في الحفاظ عليه.

(37) Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." Theatre Journal 40, no. 4 (1988): P 519.

(38) مفهوم الاقتباسية-citationality مستمد من النظرية الألسنيّة، وطبقته جوديث باتلر على مفهوم الدور الاجتماعيّ، ويعني الاقتباس من سيناريو موجود أو غير موجود لأجل إنتاج الذات العلنيّة، هناك كثير من الاختلافات حول هذه الخاصية في تاريخ الألسنيّة، خصوصًا في ما يتعلق بالجدية، والأثر الواقعي، ونستخدم نحن سوء الاقتباس، لأننا نفترض أنه في ظل سياسات الموت، الاقتباس من سيناريو الطاعة والأفعال والعلامات المرتبط به يعني إنتاجها وترسيخ أعرافها، أما "سوء الاقتباس" هو مخالفة لهذا السيناريو وتجسيد لما يخرج عنه، ويترتب عليها نتائج قانونية وسياسيّة. للاستزادة بالإمكان مراجعة كتاب

James Loxley, Performativity. 1st ed. (London: Routledge, 2006), P 126

(39) Slavoj zizek, The Sublime Object of ideology. 1st ed. (LONDON: Verso,1989) P 37

(40) Stanley Milgram and Christian Gudehus, Obedience to authority, (Belfeled: Transcript, 1978). p10

يمكن أن ننظر إلى الاحتجاج استنادًا إلى ما سبق بوصفه (سوء اقتباس أدائي-Mal Citation)، يحوي جماليات من فن الأداء، خصوصًا أن أشكال الاحتجاج المختلفة لا تمثل ميلًا، أو انزياحًا عن سيناريو الطاعة في الحالة السوريّة، بل هي نفيّ كليّ له، ومحاولة لخلق علاقة جديدة مع السلطة القائمة، يعيد عبرها الأفراد تعريف أنفسهم كموضوعات مُحتجة- Disobedient subjects تنظر السلطة إليهم كأعداء، ويبدأ الشكل الأول لهذا النفي، عبر التجمع في الفضاء العام من دون إذن، والمخاطرة بالتعرض للعنف أو التحول إلى حياة صرفة.

هذا الاحتجاج تعديل أيضًا لشكل السلوك العام المطيع، ونفي لآثاره، فإن كانت المسيرة تضمن (حياة) كل المشاركين فيها، المظاهرة على العكس، تهدد حياة الموجودين فيها، فضلًا عن أن فعل التظاهر نفسه يكسر تدفق الزمن الرسميّ، زمن الصلاة والراحة والاسترخاء يتحول إلى زمن خطر كحالة مظاهرات يوم الجمعة، وفي حالات أخرى أسماء الأماكن تتغير، وكل تجمع يحمل اسمه، بعكس أسماء المسيرات، علاوة على الاختلاف في شكل التمثيل أو الأثر، فالمسيرات مصوّرة بدقة عالية، وصور مضبوطة ومحكمة، تظهر الحشود بوضوح وهويات من فيها يمكن تتبعها، بعكس أسلوب تمثيل وتوثيق المظاهرة، الكاميرا مهتزة، كل من فيها مجهول، من الصعب التعرف إليهم، المرئية هنا تختلف بين الشكلين، ما يترك أثرًا بعد انتهاء التظاهرة، فمن شارك فيها يتحول إلى (فريسة) مهددة دومًا، وخائفة، كونها شاركت في العصيان و(وسوء الاقتباس) وهذا ما نتلمسه في الشهادات التي تتحدث عن اعتقالات لبعض من تظاهروا بعد انتهاء زمن التظاهر.

ما سندرسه في هذا البحث من نماذج وضمن الإطار السابق، هو أشكال محددة من الاحتجاج، تحمل خصائص فنيّة وجمالية ترتبط بالثورة السورية، ولا نتحدث هنا عن مظاهرات طيارة، أو احتلال للساحات، أو مظاهرات خرجت من الجامع، بل أشكال فنيّة احتجاجيّة شهدتها العاصمة دمشق، تتحرك بين فن الأداء والوقفات الاحتجاجيّة وتخضع في شروطها الداخلية والسياق الذي تظهر فيه إلى مخاطر سياسات الموت وحالة الاستثناء، أي احتمالات التعرض للعنف أو الموت بوصفهما الضابط للطاعة ولأشكال الأداء في الحياة اليوميّة، والأهم، هناك الخطر الذي يحكم ظهور هذه الأشكال كونها ممنوعة، وغير مرخصة، وتقتبس مما كان ينكره النظام السوري، كذلك، هذه الأشكال، لم تفعل نموذج المخيم السابق، بل تمكنت مصادفة أو عن سابق تصميم من تفادي التحول المباشر إلى حياة صرفة كالتظاهرات التقليديّة، وهذا ما يكسبها على ندرتها قدرتها الجمالية والنقديّة، وتعكس وعيًا بالنظام السياسي والقدرة على (اللعب) ضمن إطارات الموت القائمة واحتمالاته المرتجلة.

(Happening): أوقفوا القتل!

في الرابع من تشرين الثاني/ نوفمبر 2012، وفي مساء يوم تقليدي، امتلأ المركز التجاري الأكبر والأفخر في دمشق، (شام سيتي سيتنر) بالمتسوقين، هذا المركز يبعد عن فرع الأمن العسكري نحو كيلو متر واحد، والأمن منتشر في أغلب الأماكن، خصوصًا أنه في العام نفسه سبق لبشار الأسد أن ألقى كلمة في جامعة دمشق، ثم خطب بالناس علنًا في ساحة الأمويين، كلها فضاءات تبعد أقل من 1 كم عن المركز التجاري.

يومها، وبينما كان الناس يقومون بشؤونهم في واحد من طوابق المركز التجاري، استلقت ثلاث شابات وشاب على الأرض[41]، ورفعت من حولهم لا فتات حمراء كتب عليها (أوقفوا القتل)، وعلا تصفيق البعض حولهم، ما لفت أنظار الموجودين، الذين لم ينطق أي أحد منهم بكلمة، وقف بعض الموجودين مشاهدًا، وبعض آخر شارك بالتصفيق، وبعضهم قرر الانسحاب بسرعة.

تعطل الزمن اليومي التقليدي في ذاك الفضاء فترة وجيزة، وانتشر الرعب أو تلك الحالة التي يشعر فيها المشاهدون بأنهم بلا قدرة على التصرف هم ضعفاء، فـ((الكائن الضعيف، هو ذاك المكشوف والعاجز الذي ينتظر العناية، ولا يمتلك أو وسيلة للدفاع عن نفسه ضد الجروح))[42].

نشاهد في الفيديو القصير الذي يوثق الحدث، كيف سارع (بعضهم)[43] إلى تطويق المحتجين، وإخلاء المكان من منهم، وإخراجهم من كادر التسجيل الذي يبلغ طوله 19 ثانية.

ينطبق ما سبق على بعض العناصر التي نقرؤها في تعريف (Happening) الذي وضعه آلان كابرو، فنحن أمام ((حدث فنيّ يقام ببساطة دون كادر أو حبكة، ويعمل دون العلامات التقليديّة للفنون البصرية، كالمسرح والرقص والموسيقا))[44]، لكن ما شهده المركز التجاري، فقير فنيًا، اللافتات فقط هي ما يختلف ضمن البنيان الرمزي للفضاء، إذ لا يوجد تنكر، بل تبنى المحتجون الزيّ اليومي

(41) https://www.youtube.com/watch?v=5S94aYYLOLo&ab_channel=ReemMohamed

https://www.youtube.com/watch?v=kxmtO64lqUQ&ab_channel=KafarSousahRevolt

نلاحظ أن أسماء الفتيات الثلاثة المشاركات في الحدث مذكورة في الرابط باللغة الإنكليزيّة، ويشار إلى أنهن اعتقلن في وصف التسجيل الذي رفع بتاريخ 2012/04/12، في النسخة العربيّة من التسجيل لا تذكر أسماء من تم اعتقالهن، وتم رفع الفيديو في اليوم ذاته الذي حدث فيه التجمع، وفي التسجيلين كلهما يوصف الحدث بـ"وقفة صامتة".

(42) Adriana Cavarero, Horrorism: Naming contemporary violence,1st ed (Columbia University Press, 2009.) P 34.

(43) لا تتضح في الفيديو المسجل هويات من سارعوا إلى إخلاء المكان، هل هم من حرس المركز التجاري، أم رجال أمن، أم أشخاص عاديون.

(44) Richard Schechner, Performance Studies: An Introduction, 3ed. (New York: Routledge, 2013, P164

الذي لا يثير الشبهة، كذلك لم يكن هناك هتافات، محض تصفيق، ووضعيات جسديّة، تحيل إلى ذاكرة المشاهدين والصور التلفزيونيّة، كما لم تكن هناك أي إشارة مسبقة على لحظة البداية، لكن الاختلاف عن الـ(happening)، أن (الحدث) لم يتوقف بتوقف المؤدين عن اللعب، أو قرارهم بإنهاء ما يحصل والعودة إلى الحياة الطبيعيّة، بل تم الأمر بالقوة، عبر آخرين مشاهدين أو عناصر أمن، لا نعلم، (آخرون) ظهروا في الكادر واقتادوا من اقتادوه بعيدًا، وقاموا بإخلاء المكان وتنظيفه.

يعكس الحدث السابق قيمة سياسية، فـ((الوضعيات من أجل الـhappening مستمدة من العالم الحقيقي، (وتحصل) في مكان حقيقي، لا في المخيلة))[45]، أي إن المؤدين/ المحتجين، استعادوا صورًا كانت تبث على شاشات التلفزة، صورًا حقيقية، لا تبث على الشاشات الوطنيّة أي لا تنتمي إلى الخطاب الرسمي، هي تظهر على شاشات الأعداء، وما قام به المحتجون مجاولة لـ(إظهار) ما حدث أمام (المطيعين)، أولئك المتهمين بالصمت، أو عدم تصديق ما يحدث.

الأداء هنا محاولة لاستعادة ما ينكره التلفزيون الرسمي من قتل، أي نحن أمام اقتباس من (صور) خاضعة للجدل، فهناك حكايتان تتصارعان على تعريف الحقيقة، والمفاجأة أن جثث السوريين على الشاشات، ظهرت فجأة بصورة رمزية في الفضاء العام، وضمن في مساحة يوميّة مهيمن عليها، فـ(ظهور) هذه (الجثث) تحدٍ للحكاية الرسميّة التي تنكرما يحصل وتخفيه من شاشاتها.

1 المحتجون مستلقون على الأرض ومن حولهم المارّة ضمن الوقفة الاحتجاجية في سيتي سنتر-دمشق

(45) Allan Kaprow, How to make a happening. (Publisher unknown, 1966), P1.

هدد الhappening تدفق الحياة اليوميّة وما يشهده المكان من نشاط، الصيغة التقليديّة للتسوق وتمضية الوقت، قطعت بحدث يخاطب المخيلة أكثر من قدرته على تجسيد الحقيقة، فالمواطنون المطيعون/ المتسوقون، فوجئوا بظهور (المندسين)[46] أولئك المناصرين للثورة، الموصوفين بالجراثيم ضمن البروباغاندا الرسميّة، هذه الورطة لا يمكن للـ(جمهور) تجاهلها أو إنكارها كما يحصل حين المشاهدة على الشاشة، فالحدث اقتحم سلامهم اليومي، ولا مجال لتفاديه.

نلاحظ أيضًا أن الفيديو يمتد (19) ثانية فقط، ومصور بأسلوب عشوائي، الهاتف يهتز، تظهر بداية ورقة تحمل عبارة (أوقفوا القتل)، زمن (الظهور) على أرض الواقع وعلى الشاشة ضئيل نسبيًا، وهذا ما يتحكم فيه الخوف والخطر، فضلًا عن غياب التنسيق من أجل توثيق ما حدث[47]، وكأنه مخصص من أجل زعزعة التكوين الرمزي للفضاء ذاته والحاضرين فيه فقط، في استهداف للبناء الاصطناعي الذي يراهن النظام السوري عليه وعلى حركة الأفراد ضمنه، ما ينشر الرعب أيضًا ويدفع الجمهور نفسه إلى التحول إلى ضباط للأمن العام، وربما مساهمين في منع من الحدث من الاكتمال، وهنا تظهر الطاعة، وكيفية إنتاجها بين المواطنين أنفسهم من دون تدخل من الجهات الأمنية، وذلك عبر هرب بعض الموجودين من المكان، أو محاولتهم الاختلاف عن الحشد/ الجمهور الذي يشاهد، إما عبر إشاحة البصر أو الإسهام في إيقاف الحدث.

يتميز الhappening بأنه يورط الجمهور، أي يحول الأفراد من مارة ضمن الحياة اليومية إلى جمهور وجد نفسه فجأة مشاهدًا وشاهدًا على حدث (واقعي) مستمد من (الواقع)، صحيح أن المؤدين (يلعبون) أدوار الجثث، لكن الخطر الذي سيقع عليهم حقيقي، وزمن اللعب يتطابق مع الزمن الواقعي، ((ومختلف عن الزمن المفاهيمي))[48] أي ما يحدث يتدفق على أساس علاقة الأجساد مع بعضها والقوة التي تحكم المكان، من دون الحاجة إلى الانضباط ببداية ووسط ونهاية لتكوين (حكاية)، أي (غياب الحبكة) كما في تعريف كابرو، وبعكس ما نشاهد في التقارير التلفزيونية التي (توثق) المجزرة الحقيقية، فالزمن في أثناء الحدث ليس دراميًا، وغير مختزل، بل يتعلق بالقوى الخارجية التي تتحكم في تدفق الحدث وترتيبه ونقصد هنا رغبة الجمهور في الانتهاء، تدخل الأمن، لا الرغبة في التسجيل و(الظهور).

(46) تطلق هذه الكلمة على فئة من الأفراد الذين يتنكرون ويكسرون الطاعة ويتحدون السلطة، وهي تخفيف لكلمة أعداء، كون المندسين غير مرئيين ولا يمكن تحديد هوياتهم بدقة.

(47) تحول أسلوب التصوير في سورية إلى "فئة جماليّة"، فاهتزاز الكاميرا والخوف من التعرف إلى الوجه وإخفاء جهاز التصوير كلها علامات على العنف المترافق مع فعل التصوير.

(48) Allan Kaprow, Assemblages, Environments & Happenings, (New York: Abrams.Inc. Publishers,1966), P262.

2المحتجون يرفعون اللافتات التي تدعوا إلى إيقاف القتل في سيتي سنترضمن الوقفة الاحتجاجيّة الصامتة.

ما يختلف في الحدث السابق عن تعريف كايرو التقليدي هو ميوعة الحدود بين الواقع السياسي والحدث الفني، فما قام به المؤدون لا يهدف إلى إدخال الحدث الفني ضمن اليومي، أو (مسرحة) الحياة اليوميّة من أجل إنتاج شكل جديد، بل نحن أمام موقف سياسيّ يهدف إلى نفي (الواقع) الاصطناعي المطيع نفسه بتدفقه اليومي والروتيني، والصور التي (أداها) الناشطون هنا والعلامات التي أنتجوها، هي دلالات على عنف سياسي وسلطة تقتل في مكان ما، في الوقت ذاته تضبط الفضاء العام في مكان آخر، وهنا يمكن أن نفهم شعار (أوقفوا القتل!) من يخاطب المؤدون بدقة، الجمهور؟ السلطات؟، الكاميرا التي تصور، يمكن القول إنه نداء موجه إلى الثلاثة، للجمهور من أجل التحرك والانضمام إلى الفئة الثائرة، وزيادة الخزان البشري الذي يبتنى الثورة، وأيضًا نداء إلى (السلطة) في دعوة قد تبدو يائسة لإيقاف القتل، لكن نميل إلى الجمهور أكثر في محاولة لاستفزازه، ودفعه إلى التصرف لا الوقوف بصمت والمشاهدة، فمن شاهد صامتًا في المركز التجاري هو نفسه الذي يشاهد صامتًا على الشاشة، هذه الفرضية لا يمكن إثباتها، لكن اختيار مساحة الأمان المغلقة المتمثلة في المركز التجاري يمكن أن يبرر ذلك، فالناشطون، دخلوا إلى المركز وأدو الطاعة (ساخرين) ثم كشفوا عن أدوارهم (الجديّة) في لحظة الحدث نفسها، نزعوا قناع الطاعة وتبنّوا وضعية (الأعداء) أولئك الذين يستحقون القتل، وقتلوا كما بث على الشاشات.

ظهور هؤلاء المحتجون ضمن الحياة اليوميّة يفعل ضبابية مفهوم العدو الذي تتبناه السلطة، هم ليسوا كتلة واحدة موجودة في مكان محدد، هم (مندسون)[49] بين الجميع، لا يمكن رصدهم بدقة، و(سوء الاقتباس) من سيناريو الطاعة، ينفي الدعاية الرسمية التي تتحدث عن الأعداء، بل يجعل (العدو) دورًا يمكن أن يتبناه أي شخص، ويجسده عبر سلسلة من الحركات في أي مكان ممكن، لا فقط في الجامع أو الساحة العامة، بل في المركز التجاري ربما.

حدود (الحدث) أي لحظة البداية والنهاية في ظل التهديد بالخطر تختلف عن الـ(Happening) بمعناه التقليدي فبحسب كابرو يجب ((العمل مع القوى المحيطة بالمؤدين، لا ضدها، ما يسهل الأمور...إن احتجنا موافقة رسمية فلنحصل عليها...على الواحد منا أن يكون رجل العلاقات العامة...))[50]، الصيغة التي يفترضها كابروا تراهن على الحق في التجمع والتظاهر، وسياق ديمقراطي يتيح اللعب، الحالة التي من الصعب تحقيقها في سورية من دون سلسلة من الموافقات التي تضبط الأداء، ثم إن الحصول على موافقة نفسه يفقد الحدث قيمته السياسية والنقديّة، ويتيح للسلطة تبنيه وإدخاله في السيناريو الرسمي، وهذا بالضبط ما حصل لاحقًا، في مشروع (ومضة) الذي أقيم في عدد من الساحات العامة، وتمت الموافقة عليه والاحتفاء به، وتم ضمنه تأدية أدوار خالية من الانتماء السياسي، وتتبنى سرديّة الحرب لا الثورة.

يحوي (الحدث) السابق عناصر (الما بعد) أي الأثر الذي يتركه الحدث الفنيّ في المشاهدين والمؤدين، فبالنسبة إلى المؤدين، هم في خطر بسبب هوياتهم المكشوفة، أما بالنسبة إلى المشاهدين، فالشأن يختلف، (التطهير) بمعناه الأرسطي غير واضح، من نراهم لا يؤدون أدوارًا، وليسوا أبطالًا تراجيديين، ولا يمتلكون عطبًا جوهريًا، والأهم، هم على التساوي مع الجمهور، الذي لم يكن مستعدًا لمشاهدة (عرض) بل توقفت حياته اليومية لأجل المشاهدة، ويمكن القول إن الأمر مشابه لقراءة أوغستوا بوال للمسرح البريختي ((فعدم الاتزان (الذي يسببه الحدث) يجب أن يغير المجمع، والهدف ليس تطهير الفرد من حاجاته ومطالبه))[51]، فالمشاهدون مدعوون لتغير الوضع القائم، والمشاركة الجسديّة في الحدث، وهنا تظهر ملامح من المسرح الخفي الذي ((يتألف من عرض مشهد في بيئة

(49) المندسون هو لفظ يستخدمه الإعلام الرسمي للنظام السوري من دون تعريف واضح له لكنه يشير إلى "المخربين المرتبطين بمؤامرة خارجية في حين يقول المعارضون إن هذه التسمية ليست سوى محاولة لتقديم المبرر لاستخدام الحل الأمني ضد الاحتجاجات المناوئة للنظام."

https://bit.ly/3kqADYP

(50) Allan Kaprow, "How to make a happening", P3.

(51) Augusto Boal,Theatre of the Oppressed, Charles A., Maria-Odilia Leal Mc Bride, Emily Fryer (Trans), 3ed. (London: Pluto Press, 2008), P87:

خارج المسرح، أمام أشخاص ليسوا مشاهدين...بل موجودين هناك بالصدفة))[52]، وهنا يظهر عنصر المفاجأة، والتوريط بما لا ينتمي إلى الأفعال التقليدية والأداء المتفق عليه في المركز التجاري، ففي ((أثناء العرض، يجب أن لا يمتلك الناس أي فكرة عما سيحدث من عروض، فإن عرفوا ذلك، سيتحولون إلى مشاهدين... فالناس قرب مكان العرض متورطون في الخلخلة التي ستحدث وآثارها التي ستمتد بعد نهاية العرض))[53].

الاختلاف بين (أوقفوا القتل!) و(ومضة)[54] أن في الحالة الأولى لم يعلم أحد ما سيحدث سوى المؤدين أنفسهم الذين لا يمتلكون أي توقع عما يمكن أن يحدث سواء في مستوى مشاركة الجمهور أم مدة (الحدث) أم نهايته، بعكس ومضة، نظام الموافقات، وأسلوب توزع الأفراد وتوثيق الحدث، يكشف عن وجود فريق متكامل يعلم بدقة لحظة البداية والنهاية وكيفية توزع الأفراد، والدعوة إلى المشاركة مضبوطة بحسب تدفق (الحبكة) التي يؤكد كابرو أنها غير موجودة.

بالعودة إلى (أوقفوا القتل!) وغياب تدفق الأحداث ضمن خطة مسبقة، لا يمكن القول إننا أمام مسرح خفي بصورة كاملة، كوننا أمام (مشهد) أو (وضعية) أو (geste)، مهددة التلاشي في أي لحظة، الأهم، هم لا يؤدون أدوارًا يمكن الخروج منها، فبمجرد (لعب) دور الميت، يتحولون من مواطنين مطيعين إلى موضوعات محط العداوة، ويختلفون عن الجمهور وعن التعريف الرسمي الذي تضعه السلطة، ولا يمكن لهم التراجع عن ذلك بعد انتهاء زمن اللعب، وهذا ما يتضح باعتقالهم لاحقًا.

الأهم، بعكس المسرح الخفي، المشاهدون لا يتحولون إلى (أبطال) في الحكاية أو الحدث الذي يتم تقديمه، ولا تنزاح بؤرة التركيز نحوهم، ولا تتبدل أدوارهم من جمهور إلى مؤدٍ، إذ يبقى المؤدون أنفسهم يقدمون قصصًا ووضعيات أخرى، تلك الفئة الخفية من الخطاب الرسمي، الفئة المستثناة التي لا يمكن لها الظهور في العاصمة، وظهور هذه الفئة المقموعة عبر الحدث المسرحي ((يخلق نموذجًا من صور واقعيّة، بصورة أخرى، من واقع قمعي تظهر منه هذه الصور التي تحمل خاصتين رئيسيتين، هي صور لما هو واقعي، وهي واقعي بحد ذاتها))[55]، وهذا بالضبط ما نراه، يقتبس المؤدون من صور الموت الذي سببه النظام السوري، وينتجون صورًا واقعية تحمل تهديدًا لحياتهم أمام الفئة التي رسميًا، لا ترى أو لا تعرف ما يحصل، أمام مؤدين لا يمكن التأكد من سخريتهم أو جديتهم، وظهور المؤدين أنفسهم يحيل إلى الفئة الخفية التي لا مساحة رسمية لها، تلك الفئة المحتجة والخائفة في

(52) Augusto Boal, Theatre of the Oppressed, P122.

(53) Augusto Boal, Theatre of the Oppressed, P122.

(54) يصف القائمون على مشروع ومضة بأنه flash mob، لما يحويه من خصائص فنية وتنسيق واتفاق على لحظتي البداية والنهاية.

(55) Augusto Boal, Games for actors and non-actors, Adrian Jacksonm (trans),2ed. (London: Routledge, 2005). P275.

الوقت ذاته.

يوظف الأداء السابق بصورة مسرحية مفهومات الرعب، ويجسد العنف الذي يقع على فئة الأعداء بوصفهم (abject)[56] أو فئة تتعرض للعنف الشديد والدموي ما خلق الرعب لدى المشاهد، ويولد الطاعة خوفًا من المصير نفسه، فمحاكاة الجثث الميتة هي محاكاة لنتيجة العنف السياسي (الواقعيّ) الحاصل على الأعداء أو (abject) ((يمثلون أجسادًا منتهكة، الحدود بين داخلها وخارجها مكشوفة))[57]،نستخدم كلمة محاكاة هنا تجاوزًا، لكن للدقة، نحن لسما أمام أدوار متخيلة أو حكايات متخيّلة، بل نحن أمام تغير في الفئات السياسيّة، إعلان بأن المؤدين انتقلوا من (المواطن المطيع) إلى (العدو) المثخن بدمائه، نتاج العنف الذي يُحتَمل وقوعه على المؤدين حقيقة قائمة، وهنا نعود إلى سوء الاقتباس، الصور التي ظهرت، ممنوعة، لا تتداول رسميًا، تجسيدها يعني تهديدًا لا محض لعب ينتهي بانتهاء (الحدث)، وكأن المؤدين يقتبسون من وضعية (الحياة الصرفة) ويتبنونها، مخاطرين بأجسادهم أنفسها، في أثناء الحدث وبعده.

نلاحظ أن فضاء الحدث لم يتحول إلى فضاء مخيم/ فرع أمن، أي لم يُطبق العنف المباشر على المؤدين لا نعلم بدقة الظروف المحيطة بهذا الحدث، لكن عدم تطبيق العنف مباشرة يمكن وضع قائمة طويلة بأسباب غيابه، كالاستفادة من المكان، ووجود الجمهور الغافل، وعدم ترديد شعارات مستفزة (الشعب يريد إسقاط النظام)، أو ربما (جندر) المؤدين، ما يتركنا أمام خط فاصل بين المواطن المطيع والعدو أو ربما أن ما حدث لم يتوجه بالانتقاد مباشرة إلى رأس السلطة، لا يمكن رصد العوامل بدقة، ربما الاستفادة من الحشد الذي يمارس حياته بصورة يوميّة، أي التحرك خارج الزمن المخصص للتظاهر والأماكن المستهدفة، الجوامع والساحات، وأيام الجمعة، كل هذه العوامل تتركنا أمام تجربة جمالية ذات قيمة سياسية ونقدية، تختلف بأنها لا تتشابه مع الشكل التقليديّ للاحتجاج) المتمثل في احتلال الساحات أو الاحتشاد وتعطيل كلي لوظائف المكان وتدفق الزمن.

(56) لا توجد ترجمة واضحة لكلمة Abject، فهي صفة وفعل وعمليّة، ويمكن أن تصف ما هو مقرف ومخيف ومرعب وسخ، ويمكن أن تكون صفة جوهرية في الشيء، أو فئة يتم تصنيف الأشياء والأفراد ضمنها.

(57) Zuzana Kovar, Architecture in abjection: bodies, spaces and their relations,1ed. (London I.B. Tauris & Co. Ltd. 2018), P43.

عرائس في السوق: تقنيات الثبات والمشي

3صورة للتسجيل الذي يوثق أداء (أعمال الطريق) الذي أنجزته منى حاطوم عام 1985.

عام 1985، مشت الفنان الفلسطينيّة منى حاطوم مدة ساعة في شوارع بريكستون في لندن، الأداء حمل اسم (أعمال الطريق)[58]، حينها ربطت حاطوم قدميها الحافيتين برباطي فردتي الحذاء ومشت، تاركة وراءها أثار قدميها، وجروحًا أسفلها، هذا الأداء المسجل في حينها عرض للمرة الأولى على شاشة في المتحف، وبعد عشر سنوات استخرجت حاطوم من الفيديو صورة، مطبوعة بالأبيض والأسود تنقلت في المتاحف العالميّة، كعلامة/ أثر على هذا الأداء.

(58) Tate, “Capucine Perrot”, Performance at Tate: Into the Space of Art, https://bit.ly/3ASgGPP (2016)

4 كوبرا حاذمي تمشي مرتدية الدرع في شوارع كابول.

عام 2015، مشت فنانة الأداء الأفغانيّة كوبرا حاذمي في شوارع كابول وهي ترتدي درعًا حديديًا يغطي القسم الأعلى من جسدها، في دلالة على الخطر الذي تتعرض له المرأة في الشارع، والتحديات التي تواجهها هناك من تحرش وعنف عشوائي، الأداء بحسب وصفه[59]، كان من المفترض أن يستمر لعشرين دقيقة، لكن كوبرا، أجبرت من المارة على التوقف بعد ثماني دقائق، وهربت من المكان، وتلقت بعدها عددًا من التهديدات بالقتل، أجبرتها على ترك البلاد وطلب اللجوء في فرنسا لاحقًا.

في 11/21/ 2012 في سورية ((ظهرت أربع فتيات يرتدين أثواب العرائس وسط سوق مدحت باشا في دمشق، ويحملن بصمتٍ لافتات حمراء كتب عليها باللون الأبيض: (لأجل الإنسان السوري، المجتمع المدني يعلن: وقف جميع العمليات العسكرية في سورية. سوري 100%)، (تعبتوا وتعبنا، بدنا نعيش، حل تاني... سوري100%)، و(سورية إلنا كلنا.. سوري 100%)، واستمر الاعتصام مدة عشرين دقيقة قبل أن تقوم قوات الأمن باعتقالهن))[60]

(59) The Guardian, "Emm Graham Harrison", Afghan artist dons armour to counter men's street Harassment, https://bit.ly/37QBV8n (2015).

(60) الذاكرة الإبداعية للثورة السوريّة، "مجهول"، دمشق اعتصام العرائس 2012/11/21، 2014) https://bit.ly/3k2Gkuy)/

لا يمكن إلا ملاحظة نقاط التشابه بين الأشكال الثلاثة السابقة من فن الأداء، لكن سنركز على الحالة السوريّة، ومحاولة إدراجها ضمن التراث النسوي لفن الأداء، وعلاقته مع السلطة السياسيّة الاستثنائية في الحالة السوريّة، لكن أول ما يميز المؤديات في الحالة السوريّة، هو الثبات، هن لم يمشين، بل وقفن في منتصف السوق المشهور بازدحامه، وصادف الأداء يوم الأربعاء، الذي لا يدخل ضمن روزنامة الاحتجاج التقليديّة في سورية.

حدق المارة بالنساء الأربع اللواتي لم يعطلن بشكل كامل تدفق الزمن الاقتصادي واليوميّ في المكان، بل شكلن حاجزًا من نوع ما وتنكرهن بزي (العروس) جذب الأنظار من جهة وفعّل المفاجأة، وبم تتوجه الشعارات المرفوعة في حينها إلى السلطة مباشرة، مع ذلك تعرضت النساء الأربعة للاعتقال من قبل قوى الأمن[61]، إذ تم سوقهن علنًا إلى مكان مجاور[62] ثم نقلن إلى فرع الأمن، يلفت الانتباه هنا أن (المكان المجاور)، المقنع كـ(مطعم) ينتمي إلى المكان، كان مخبأ للجيش السوري، بحسب ما نقرأ في شهادة إحدى العرائس، وكأن هناك (ثكنات) خفية داخل المدينة، كشف هذا الأداء عن وجودها، ما يحيلنا إلى المدينة كـ(خشبة) ليست الأعراف فقط هي التي تضبط سلوك المطيعين وأداءهم، بل كتلة بشرية مسلحة جاهزة للتدخل في أي لحظة وموزعة في أماكن لا يمكن اكتشافها إلا ضمن الأداء.

(61) اعتقلت المشاركات/ العرائس مدة 49 يومًا بحسب بعض التقارير.

معهد العالم للدراسات، "مهجة قحف"، قراء في حملتين سلميتين بدأتهما نساء سوريات، 2016، (https://bit.ly/2UrJQWq)

(62) تقول لبنى زاعور في شهادتها عما حدث: جاء أحد العناصر قرأ الشعارات وطلب منا إنزال اللافتات واتباعهم (لو سمحتوا مشوا معنا بدون مشاكل وشوشرة مابدي مد ايدي مشوا بدون مشاكل)، مشينا برفقته إلى أمام باب حديد لمطعم، دخلنا وصعدنا عبر الدرج، وإذ بثكنة عسكرية يملؤها العناصر، لم يكن مطعما من الداخل، كان مكانًا كئيبًا بمنظر السلاح الذي يدججه، بدأ التحقيق والتمحيص في شعاراتنا حتى وصلت دورية شرطة قامت باصطحابنا إلى السيارة، وسارت بنا باتجاه باب شرقي (هون عرفنا انو عفرع فلسطين)

مختارات من الثورة السوريّة،Freedomeman1978، "لبنى زاعور تروي قصة اعتقال عرائس سورية في اعتصام العرائس"، https://bit.ly/3gadnf6 (2013).

5العرائس الأربع في سوق مدحت باشا في دمشق.

المثير للاهتمام في هذا الأداء هو أنه لم يستعد أيًا من الصور الواقعية أو العنيفة كما في حدث في المركز التجاري، ولم يسبب رعبًا للموجودين، إذ لا نشاهد في الفيديو الذي يوثقه تدخّل من المارة، كما نشاهد في فيديوهات أخرى، كيف تم سوقهم من قبل أفراد يرتدون الزي العسكري نحو مكان الاعتقال[63]، من دون تعرضهم لعنف مرئي يمكن رصده في التسجيلات التي توثق عمليّة سوقهنّ، فالحياد الذي نراه في اللافتات والأزياء التي لا تحمل أي دلالات سياسية واضحة، سوى إيقاف الحلّ العسكريّ، الأمر الذي لم يستفزّ المارّة (سوى للتصفيق) ولم يحول رجال الأمن إلى مسعورين يحاولون الدفاع عن (هيبة) الدولة.

(سوء الاقتباس) الذي مارسته المؤديات الأربع، لا يحيلنا إلى سيناريو واضح، فالطاعة لم تنتهك بصورة مباشرة، ولم تكن هناك دعوة للجمهور إلى الانضمام، وسيناريو الثورة وما يحويه من صور وشعارات أيضًا لم يظهر، نحن أمام حدث يثير الاستغراب، معانيه مائعة، يمكن التحرك حولها، لا يتبنى صيغة المواجهة والنفي الكامل لخطاب السيادة، والرهان على الثبات وعدم المشي، يخفف من وطأة البعد السياسي وأسلوب تفسير ما حدث، أي هو ليس بمسيرة ولا مظاهرة، بل شكل من أشكال (الظهور) الفني، تبنت فيه الناشطات أدوارًا لا تعكس من هن حقيقة، بل رموزًا واسعة المعاني، مع

(63) يوتيوب، "freedom days Syria"، " لحظة اعتقال اعتصام العرائس 21_11_2012 ج1، 2012، https://bit.ly/3CW8oZ2).

المحافظة على هوياتهن الحقيقيّة.

لكن، كما في حالة كوبرا، وفي الأداء في شام سيتي سنتر، أوقفت العرضَ قوّة خارجيّة، لا تمارس دور الجمهور، ما يعني أنه لم يكن هناك مخطط واضح لمدة الحدث، بل عُطل من (الخارج) من قوة معروفة بتطبيقها العنف لضبط النظام العام، لكن غياب أي استفزاز لها والاستفادة من الحشد المطيع كما في حالة السوق التجاري، لم يفعل فضاء المخيم/ فرع الأمن.

استفاد الأداء السابق من تقنيات المسرح الخفيّ، وتحول المارّة إلى جمهور عفوي، لكنه في الوقت ذاته، لم يجعلهم مركز الأداء، بل حافظت المؤديات الأربع على انفصالهم عمن حولهن، يطلقن رسالة من دون انتظار جواب، دعوة من دون تلبية تنتمي إلى نظام الأداء ذاته ونقصد هنا (التصفيق والزغردة)، إذ تم استعراض الجسد/ الدور ضمن أقل خطر ممكن، والدعوة إلى (مجتمع مدني)، ما فسره البعض كأسلوب للتركيز على وحدة الشعب السوري وتجاوز تُهم الطائفيّة، لكن المثير للاهتمام غياب أي دلالة طائفية ضمن الأداء نفسه، وهذا ما يُستغرب لاحقًا، حين الإشارة إلى طوائف المشاركات في محاولات توثيق الحملة، الأمر الذي لا يتضح لحظة الأداء، ولا يحمل قيمة سوى لاحقًا أي خارج زمن الأداء.

توظيف زيّ العروس ودلالاته النسويّة لا يشكل اختلافًا جوهريًا في تلقي الرسالة السياسية، لكنه في الوقت ذاته يراهن على وضعية (الضعف) و(النقاء)، صحيح أن هناك دلالات جندريّة لكنها لا تشير إلى المشكلة السياسيّة، ولا إلى وضع المرأة في سورية، فالسوق ليس ممنوعًا على غير المحجبات مثلًا، وأثواب العرس تباعًا علنًا، كما لم يُشَر إلى رأس السلطة والمؤسسات الأمنية، والدعوة إلى المجتمع المدني تبدو في ذاك السياق هشة، لسبب بسيط هو المقارنة بين شكل الاحتجاجات في المحافظات المختلفة، ما هضم حق هذه التحركات المدنيّة والسلمية ونُظر إليها باستهزاء[64] أو تفسيرات رومانسيّة عن البياض وأثره، لكن أشير إلى الجندر والازدحام بوصفهما عاملان لعبا دورًا في (نعومة) الاعتقال، ولفظ (نعومة) هنا مقتبس من توصيف ما حصل مع العرائس، ويعني أنهن لم يتعرضن إلى عنف وضرب مباشر أمام الناس في أثناء سوقهم إلى مركز الاعتقال.

بالعودة إلى العلاقة بين المشي والتدفق اليومي للأفراد ضمن السوق، الثبات في هذا الأداء، يحمل قيمة سياسيّة، فالموضوعة الثائرة ضمن الحالة السورية في مدينة دمشق، متحركة في أغلب الأحيان، لا تثبت على أرض، مهددة دومًا، وهذا ما نراه في المظاهرات الطيارة والاحتجاجات المتعددة، فالحركة ذات نتائج خطرة، أما الرهان على الثبات وعدم الاحتشاد يعني منح وقت أكثر للمشاهدين، الأمر

(64) حكاية ما انحكت، "مجهول"، عرائس دمشق: من "مدحت باشا" إلى قفص الاستبداد، 2013، (https://bit.ly/3iY0MgG).

يختلف عن المظاهرة الطيارة التي تسعى إلى إظهار الحضور[65] وتفادي الخطر، ففي حالة الثبات هناك تسليم بأن الخطر قائم، ولا بد أن يحدث، والرهان هنا على عقلانية رجال الأمن وتحويل الجمهور إلى شهود خفف ربما من مقدار العنف، فلا يوجد ما يستفز الناس أو الأمن في هذ الأداء سوى (الظهور) نفسه، والثبات يعني أن المؤديات لا يراهن على الاختفاء من الفضاء العام، بل الوجود بوضوح بأوجههن وهوياتهن التي يمكن التعرف إليها بانتظار الاعتقال، فلحظة النهاية إذًا مرتبطة بقرار السلطة بـ(تحريك) هؤلاء المؤديات، العنف الجسدي هنا واضح، إذ (فُض) تجمع النساء الأربعة، وحوِّلن من مؤديات إلى موضوعات مهددة بالخطر، (أعداء) جرى سوقهن إلى مساحة الاستثناء من دون أي مقاومة منهن.

المشي والتدفق ضمن السوق جزء من عرف الحركة في المكان، والثبات وترك عملية (المشي) تحت تأثير قوى خارجية تنهي الحدث وتسوق المؤديات، يورط رجال الأمن أنفسهم الذين تحولوا إلى جزء من الأداء بعكس الجمهور الذي بقي مشاهدًا، إذ أصبح رجال الأمن/ الجيش فاعلين أمام المارة في الأداء، حركاتهم مراقبة من الحشد الموجود في السوق، فالثبات تقنيّة

لرسم حدود فضاء الحدث، المتورطون هم فقط المؤدون، الذين لم يعتقل غيرهم، فأي حركة من الممكن أن تورط المارة الذين يحدقون بأعين تحوي الشبهة، فضلًا عن الخوف الذي يحكم فضاء السوق الذي تحول في جُمعات سابقة إلى مساحة للمواجهة بين المتظاهرين والقوى الأمن أمام (المشاهدين) فتنوعت أدوارهم ولا يمكن رصدها بدقة[66]، في الوقت ذاته، كان الحشد أسلوبًا لحماية المؤدين، إذ لم يوظف الخطر المباشر كجزء من الأداء نفسه[67]، بل مخالفة القانون والعرف التي يختلف أسلوب العامل معها، بل يمكن وصفه بالاعتباطي، أي ضُبط الخطر ليكون نتيجة، لا جزءًا من الاستعراض أو الحدث نفسه.

هنا تظهر خصائص سياسات الموت، فمثلًا، الاختلاف عن الخطر الذي يضع فيه بيتور بافلنسكي[68] نفسه أن السلطة في سورية لا تضمن حياة موطنيها، ومؤسساتها من جيش وأفرع أمن

(65) يشير زياد عدوان في ورقة له أن المظاهرة الطيارة تحاول الإجابة عن سؤال طرحه المتظاهرون على أنفسهم وهو "هل نحن موجودون!" في إحالة لإنكار البعض لوجودهم، فالمظاهرة الطيارة محاولة للاستفادة من الحركة ونقل الاحتجاج إلى جانب أو قرب أولئك الذين لم يشهدوا الاحتجاج

Ziad Adwan, "Flying above Bloodshed: Performative Protest in the Scared City of Damascus." Contention 5.1 (2017): p14.

(66) تشير بعض الشهادات إلى أن أصحاب المحال عمدوا إلى إدخال بعض المتظاهرين في جمعات سابقة إلى محالهم لحمياتهم من الاعتقال.

(67) غياب العنف كان سببه طبيعة الأداء وتدفقه في الزمن، إذ بقي العنف محصورًا في فرع الأمن الذي سيقت إليه الفتيات، ولم يظهر في الفضاء العام، أي لم يهدف الأداء إلى استعراض عنف رجال الأمن/ الجيش.

(68) بيوتور بافلنسكي: فنان أداء روسي، قطع أذنه وجلس على جدار مشفى الأمراض النفسية في موسكو، كما قام بتثبيت خصيته في ساحة

ومستشفيات لا تسعى لحفظ الحياة، هنا تفقد الحياة قيمتها، ويتحول الخطر إلى قيمة مشتركة بين الجميع، قيمة (طبيعيّة)، لا يراهن عليها المؤدي، بل يراهن على الرسالة نفسها التي يحاول قولها أو تجسيدها، مرئيتها أمام الجمهور الذي تسعى السلطة إلى إبقائه في الخفاء أو حجب المعلومات عنه.

هذه الجزئية البسيطة بين المحافظة على الحياة وتهديدها من قبل السيادة، هي ما تكسب أشكال الأداء هذه الهالة التي تحوط بها وخطورتها المتوقعة، وترسم الحدود التي يمكن (اللعب) ضمنها، فالخطر يبدأ من لحظة (الظهور) في الفضاء العام، مرورًا بـ(الاختفاء) في فضاء فرع الأمن، ثم العودة إلى الحياة (الطبيعية) أو (نظام الطاعة)، فالموضوعة المحتجة ضمن الأداء تحافظ على صفة العدو، ويصبح جهد الطاعة لاحقًا مضاعفًا، فضلًا عن تحول المؤديات إلى أداة سياسية، إذ نقرأ أن الإفراج عن المعتقلات الأربع حدث عبر صفقة تبادل، إذ جرى التعامل معهن كأسرى حرب، لا كمخالفين للقانون الذي يمنع التجمع، ولا كشابات يلعبن، بل أسرى ينتمون إلى الأعداء، كلّ هذا لأجل (لعب) لا يحمل في ظاهره ما يثير الشبهة.

هنا يبرز أمامنا (خطر) الأداء في مستوى التصنيف السياسي ضمن سياسات الموت، فالجريمة غير واضحة المعالم، والعقاب أيضًا غير مقونن أو مرتجل، إذ تحولت الفتيات من مواطنات مطيعات، ثم إلى مؤديات ثم إلى معتقلات، ثم أسيرات، من دون أي عملية قانونية واضحة، غياب أفق التوقع هذا، ينتمي إلى (عملية) الأداء بحسب شيشنر، فالأثر ممتد في الزمن، ويقع على جسد المؤدي وعلى ما ينتج منه لاحقًا، وهذا بالضبط ما عمل عليه بيتور بافلنسكي في روسيا قبل لجوئه إلى فرنسا، فمحاضر التحقيقات التي خضع لها، وتقارير الطبيب النفسي الذي اتهمه بالجنون كلها جزء من (عملية الأداء) وامتدادها في الزمن، وهذا ما يتشابه مع الشهادة المبسطة التي قدمتها لبنى زاعور لاحقًا، ونشرتها بتاريخ 2013/01/23، تصف فيها ما حدث وكيف حدث، بلغة يوميّة، بصيغة أبعد من إنتاج (أثر الأداء) وأقرب إلى السرد اليومي والشفوي[69].

المثير للاهتمام في شأن هذا الأداء كما في غيره، هو أن صيغة الجمهور الذي تحول لها المارة تحمل نوعًا من الملامة/ الاتهام، فالصمت أو بصورة أدق، الانضباط بالطاعة، هو ما يبيح القتل أو أشكال العنف التي طبقت على (الأعداء) وشهدها الجمهور نفسه على الشاشات أو ضمن الحكايات المتبادلة شعبيًا التي تفضح مصير من يعتقل، هذا الشعور بالذنب (إن وجد)، يحيلنا إلى مفهوم فن الأداء

في موسكو، في احتجاج على القمع الذي تمارسه الشرطة، غادر روسيا ولجأ في فرنسا حيث أحرق بوابة "بنك فرنسا" وحكم عليه بالسجن، يذكر بافلنكسي في الكتاب الذي أصدره، أنه يخاطر بحياته ليحول جهاز الشرطة والجهاز الطبي إلى مؤدين، يكشف عنفهم في أثناء محاولتهم إزالة الخطر عنه، تطبيقًا للقانون، والدستور الذي " تضمن فيه الدولة حياة المواطنين ضمنها".

(69) معهد العالم للدراسات، "مهجة قحف"، قراء في حملتين سلميتين بدأتهما نساء سوريات، 2016، (https://bit.ly/2UrJQWq)

نفسه كعمليّة، تترك أثرًا في المؤدي والجمهور، فما يحدث في زمن الأداء/ زمن اللعب ذو قيمة تمتد بعد نهايته، والأخطار الناتجة والتغيرات في الذاكرة والمكان كلها جزء من الأداء، والأهم، يحمل الأداء المشاهدين الذنب بسبب أن لا أحد تدخل، ولم يوقف العنف المتوقع على المؤديات أو يساهم في دفعه، فنقدية هذا الشكل من الأداء تكمن في تحويل الجمهور، السلبي أو المتورط، إلى مذنب بفعل المشاهدة نفسه، كونه لم يغير من وضعيته أمام الخطر الذي سيقع على أقرانه.

هناك رهان على الهشاشة في هذا الأداء، صورة العروس، الشعارات، عدم الحركة، كلها أربكت الموجودين، فالشكل التقليدي للتظاهر الذي شهده المكان لم يكرر، كان الأمر أشبه بمفاجأة لم ينتج بعد العرف المناسب للتعامل معها، فإن افترضنا أن العنف الشديد وإطلاق الرصاص وأحيانًا القتل، هو الأسلوب الذي يتم عبره التعامل مع المظاهرات، الاعتصامات، بهذا الشكل لم ينتج منها فضاءات للموت، بل تم التعامل معها بأسلوب أقل عنفًا، بل يمكن القول لم يفعل علاقة فريسة- صيّاد.

في المستوى الأدائي، الهوية الجندرية للعرائس رُسخ وضع المرأة، كضحيّة، للنظام العسكري- الأبوي، صحيح أنه تم توظيف صور من الدور الجندري، لكنها لا تمثل تحديًا للسلطة الأبوية أو زعزعة لأعرافها، سوى ما نراه في فيديو الاعتقال حين نشاهد كيف سيقت العرائس إلى الاعتقال، وهنا تبرز الاختلافات ضمن دراسات الأداء ففي مقال منشور لمهجة قحف التي تحوط بكل نشاط حملة (أوقفوا القتل) نقرأ بوضوح عن الأبعاد الطائفية لهذا الأداء والحملة، وطوائف كل واحدة من المؤديات، الأمر الذي لا نراه يحمل قيمة لحظة الأداء أو بصورة أدق، لم يظهر للعلن في حينها، وكلمة مجتمع مدني واسعة المعاني، صحيح هي رد على بروباغاندا النظام، لكنها لم تقدم شكلًا جديدًا أو خطابًا يمكن الالتفاف حوله، إلى جانب أنه لم يستفز أحد، بعكس ما قامت به كوبرا مثلًا التي أشارت إلى المشكلة عبر تحويل جسدها نفسه إلى درع (ممنوع) عن المارة، الدرع هنا علامة علنيّة تشير إلى موضع العنف، وجنسنة أجزاء من المرأة وإباحتها للمس في الفضاء العام في إشارة إلى التحرش، بعكس وضعية العروس الفيتيشيّة نوعًا ما التي تثير الاستغراب واللبس، فالتصفيق والتصفير المحيط بالحدث احتفى بالعرائس ورسالتهن ربما، لكن نسمع في خلفية التسجيل من يتساءل (شو يعني؟)، (شو في؟)، سؤال لم تتم الإجابة عنه في لحظة الأداء، لكن التصفيق والتفاعل يعني أن هناك من (فهم) أو (فك تشفير) الرسالة المراد إيصالها، من دون الحاجة إلى المواجهة أو التصريح الواضح.

الفخ: مهرجو السلطة المرعبون

يشير الناشط الصربي سيردا بوبفيتش في كتابه (كيف نسقط دكتاتورًا ونحن وحيدون، ضعفاء ومن دون سلاح(إلى لقائه مع عدد من الناشطين السورين في تركيا عام 2012، ويشير أيضًا إلى الأحاديث التي أجراها معهم من أجل الاقتباس من التجربة الصربية في إسقاط الدكتاتور، ويذكر في الكتاب عددًا من أِشكال الاحتجاج السلمي التي تبناها الناشطون السوريون، لكي تكون ثورتهم (cool) و(عصرية)، و(تجذب الناس) مؤيدين ومعارضين للنظام، وذلك لـ((خداع حراس النظام أنفسهم وتحويلهم إلى مهرجين))[70] وذلك لتفكيكه من الداخل.

لا يقدم بوبفيتش في كتابه تحليلًا للظواهر الاحتجاجية التي تبناها السوريون، ونفذوها لاحقًا، كـ(كرات الحرية) و(سبيكرات الحريّة) بل يشير إلى دورها السياسي فقط ودوره في رسم خصائصها، ولا يشير إلى العناصر الفنية والجمالية التي جرى توظيفها، وهذا بالضبط ما سنحاول رصده في ظل حالة الاستثناء السورية، خصوصًا أن هذه الأشكال من الأداء يمكن تصنيفها كـ(أفخاخ)، بحسب تعبير بيوتر بافلنسكي إذ يتحول جهاز السلطة البشريّ إلى ((أغراض فنيّة، (ترديد) إعادتي للوضع الطبيعي، وظيفتهم القانونية تجبرهم على ذلك. وظيفتهم هي إنهاء الحدث، وتنظيفه من الشارع والساحة، لكن ما أقوم به يجبرهم على اتباع هدف مختلف، يصبحون جزءًا من بناء العمل، يصبحون ممثلين، والحدث الذي أقوم به يعتمد عليهم))[71]، الاختلاف عن الحالة السورية أن جسد بافلنسكي كان ذا حياة مضمونة، أي السلطة لم تحاول إفناءه علنًا أو سرًا، كما أن جهاز السلطة البشري لا يمتلك سلطة التعنيف والقتل من دون محاسبة قانونيّة، فمخاطرة بافلنسكي بجسده لتفعيل دور جهاز السلطة البشري وتحويلهم إلى مؤدين، لا ينجح في الحالة السورية، إذ تتلاشى أجساد المؤديّن بعد الأداء، ليظهر الفخّ الذي يراهن على الاختفاء قبل الأداء وفي أثنائه لتحويل رجال الأمن إلى (مهرجين) مضحكين، لا يمكن لهم تحديد من يهدد الطاعة وأقنعتها، إذ راهن المؤدون على اختفائهم في سبيل (استعراض) دور جديد لرجال الأمن، ألا وهو المهرج.

سنحاول هنا تحليل ظاهرتي / فخي، (كرات الحريّة) و(سبيكرات الحريّة) اللتين علمتا على مساءلة واحد من أبرز عناصر فن الأداء والفن الجسدي، ألا وهو ظهور لحم المؤدي الذي كما رأينا سابقًا قد يتعرض للخطر في أثناء فعل الاحتجاج أو بعده، لكن خصوصية هذه الأفخاخ أنها تستبدل بالمحتجين برجال الأمن، وتحولهم إلى مؤدين/ مهرجين، ما يفقدهم الجديّة الهالة المحيطة بهم، ويفضح أماكن

(70) Srdja Popovic, Comment faire tomber un dictateur uand on est seul, tout petit, et sans armes. 1er Ed, (Paris: Éditions Payot, 2015).P 148.

(71) Piotr Pavlenski. Le Cas Pavlenski La Politique Comme Arte, 1er Ed, (Paris: Éditions Transcript, 2016). P53

بعضهم وهوياتهم الحقيقيّة.

6 نماذج من الكرات التي كانت تلقى في شوارع المدن السوريّة.

في 13/ 11/ 2012، وثق الناشطون ما عرف لاحقًا باسم (كرات الحرية) الحدث الذي شهدته العاصمة دمشق قام خلاله محتجون مجهولون[72]، بإلقاء مئات من كرات البينج بونج التي رسم عليها (علم الثورة) وشعارات مناهضة للنظام، في الشارع في حي المهاجرين في دمشق، ثم هربوا، نشاهد في الفيديو فقط كيف ألقيت الكرات، الأمر الذي كرر في محافظات وفضاءات أخرى، من دون توثيق، لكن نقرأ[73] في وصف أحد هذه الأحداث كيف تركت الكرات قوى الأمن محتارين، يحاولون التقاط الكرات وإخفائها من دون أن يتمكنوا من ذلك كليًا. هذا الحدث، لم يهدد سيناريو الطاعة الذي يمارسه المواطنون المشاهدون، فلا يوجد أي دعوة لتوريطهم، ولا توجد أي مشاركة جسدية، الأمر بداية، أشبه برسالة موجهة إلى كل من الأمن والمواطنين، بأن (الأعداء) بينهم موجودون، ولو لم

(72) تشير بعض الشهادات والمقابلات إلى هويات من أنجزوا هذا الحدث لكن كثيرًا من المشاركين في التنظيم ما زالوا مجهولين، كما في بعض الفيديوهات التي توثق عمليات التجهيز.

(73) زمان الوصل، "جورج خوري"، كرات الحرية إبداع جديد في الثورة السوريّة، 2012) https://bit.ly/3g9exr2).

يكونوا مرئيين لكن (رسالتهم) مرئية، (علم الثورة) وكلمة (حريّة) كافتين لتهديد التكوين الرمزي للمكان العام، الممتلئ بصور الأسد والعلم الرسمي.

في المستوى الأدائي، تحول رجال الأمن من ضباط للنظام العام، إلى ما يشبه المهرجين الذين يركضون وراء الكرات ويحاولون جمعها وإخفاءها، أمام أعين المواطنين المطيعين الذين يشهدون كيف تحول مصدر الرعب إلى محط السخريّة، خصوصًا أن هذا الفخ جعل الجهاز البشري للدولة في حرب مع عدو من دون جسد، لا يمكن تحديده أو التقاطه، أو تشخيصه، ما يعطل تحويله إلى (حياة صرفة) أي يعطل إنتاج فضاء المخيم/ فرع الأمن، ويحول الفضاء العام إلى خشبة للعب (الغميضة)، حيث اختفى المؤدون بين المواطنين وتقنعوا بالطاعة، تاركين الفريق الآخر (الصيادين) حائرًا، يحاول رصد أي أثر للفريسة في؛ وفي الوقت ذاته إخفاء علامات العصيان، إن كان العدو بحسب البروباغناد الرسمية هو (الموتورين) و(السلفيين) العدو في هذه الحالة خفيّ، لا يمكن تحديد شكله هم مخربون ربما، لكن شيئًا لم يخرب، حتى تدفق الحياة اليومية لم يعطل.

المثير للاهتمام في هذا الفخ أن لحظة البداية والنهاية منفصلتان كليًا، لا علاقة سببية -داخليّة بينهما، وليسا نتاجًا لبعضهما، فما بدأه المؤدون (إطلاق الكرات) والموثق في أغلب التسجيلات، ينهيه رجال الأمن بحسب شهادات البعض، ولا يمكن التأكد من إنهائه كليًا (جمع كل الكرات من المكان)، مع التأكيد أن الخطر لا رهان عليه بل أُخذ في الحسبان، وربما المؤدون يختبئون بين الجمهور نفسه ويؤدون الطاعة، هنا تظهر واحدة من ملامح المسرح الخفي، إذ يطلق المؤدون شرارة البداية ويترك للموجودين مهمة الاستمرار، لا سيناريو لاتباعه هنا، ما يحدث مرتجل، وكوميدي في الوقت ذاته، ولا يوجد بالضبط لحظة للنهاية، ولا نعلم إن مُسح (الأثر) كليًا من الفضاء العام، الذي (توسخ) بما تركه الأعداء، هذا إن صنفنا هذه الآثار كـ(Abject) لا بد من إزالتها كليًا لما تتركه من أثر تعاطفي وقدرة على التأثير في الزمن.

هذا التلاشي الجسديّ على حساب استبدال ضباط النظام العام بالمؤدين-الأعداء، وتحويلهم إلى مهرجين، وفي ظل البروباغندا والأداء الساخر والمراقبة المتبادلة، تحول الجسد الوطني- جسد المواطنين إلى كتلتين (نحن) المطيعين (جديين وساخرين) في مواجهة (الأعداء) اللامرئيين، فالاختفاء فعل عملية الفخ التي أيضًا بعكس العرف الثوري، حولت أي مكان إلى مكان (احتجاج) في أي وقت، من دون الانضباط بالروزنامة التقليدية والعلنية التي تتمثل في يوم الجمعة والساحات، وتقنية الاختفاء هذه، نشاهدها في (سبيكرات الحريّة) التي يمكن وصفها بأداء فائق -الاختفاء، يحضر فقط في المخيلة أو ضمن فضاء الفخ، ويستعيد في الوقت ذاته (مظاهرات) وأحداثًا أخرى لم تشهدها الساحات في دمشق، لكنها تلقي بظلها على العاصمة.

إنتاج الفضاء الافتراضي للمظاهرة ضمن (الفخ) يظهر في (مكبرات صوت الحرية) ففي 2011/10/31، وفي وزارة المالية في دمشق، وزع الناشطون عددًا من مكبرات التي تعمل لا سلكيًا، وفعلوها من بعيد، لتعلو أصوات الهتافات والأغنيات التي سبق لها أن ظهرت في مظاهرات أخرى خارج العاصمة، ما يخلق فضاء التظاهر، من دون إمكانيّة المشاركة به، ومن دون القدرة على تحديد مكانه، ما ينفي الجسد والمكان معًا، وهنا نعود إلى تعريف شيشنر للأداء، (إظهار -الفعل)، في حالتنا هذه (الفعل) في المخيلة، ولا يمكن إظهاره، لكن إعادة إنتاج (أثره) ترك أثرًا يشابه ما تفعله المظاهرة التقليديّة أو المظاهرة الطيارة وهو فضح أماكن وجود رجال الأمن الساعين إلى معرفة مصدر الصوت، يركضون هرعين من دون أن يعرفوا من (العدو) وعاجزين عن التقاطه أو اعتقاله.

تلاشي أجساد المؤدين يعيدنا أيضًا إلى مفهوم (نزع الجسد-disembodiment) المسرحي، فـ((كل الإحالات إلى جسد الممثل الفيزيائي في العام يجب أن تنفى من جسده الماديّ من أجل توليدها أدائيًا وماديًا))[74]، هذه التقنية التي تنتمي إلى خشبة المسرح التي تفعّل المخيلة لدى المشاهدين، في حالة الفضاء العام وتحوله إلى (خشبة) محكومة بالطاعة، تحول الجسد إلى حامل للعلامات، كما هو في المسرح، لكن حين يتلاشى هذا الجسد وتحضر العلامات التي يحملها، ونقصد هنا جسد العدو- جسد المحتج، يفعل هذا التلاشي فضاء التظاهر الأثر الذي تركه، ما يعني أن هناك نوع من التخفي، يتمثل في قناع الطاعة الذي وضعه المحتجون، وكأن الطاعة علامة في الدرجة صفة، أي ((إدراك حضور منتظر، أو غياب منتظر))[75]، ما يعني أنه في أثناء اللعب يبحث الأمن عن علامة ما، تدل على الأعداء، علامة لا يمكن تحديدها بدقة، هي غائبة، لا يمكن رصدها.

يتضح في حالات التخفّي هذه وتلاشي أجساد المؤدين، أن المحتجين استبدلوا بأجسادهم، أجساد جهاز الدولة البشري، هم أنفسهم من يخلقون فضاء اللعب، ويتحركون ضمنه، أمام أعين الجمهور العفوي، ذاك الذي يلعب فقط دور الجمهور، وكأن هذه الأفخاخ، تكشف (القناع) الذي يسمّى الحياة اليوميّة، وتفضح تقسيم الأفراد، بين مواطنين وأمن ومحتجين.

سادسًا: خاتمة ونتائج

أول ما تجدر الإشارة إليه في الحالات التي درست، (الأثر) الذي يتركه الأداء، والمقصود هنا بداية الأثر بالمعنى الفنيّ، عملية توثيق فن الأداء عادة ما تكون جزءًا منه، كما شاهدنا في العروض التي

(74) Erica Fisher-Lichte,The transformative power of performance. (Trans)Saskya Jain. 1st.ed. (NewYork: Routledge.2008).P78

(75) Robert M Cantor. Zero sign duality in visual semiotics.“ Semiotica“.No 210.(2016). P213

أنجزتها منى حاطوم وكوبرا حاتمي، في الحالة السوريّة، الأثر هو تسجيلات قصيرة، مشوشة، ملتقطة سرًا وتحت التهديد، هدفها التوثيق وإثبات الحضور، أكثر من أن تكون (آثارًا فنيّة)، وهذا ما يحيلنا إلى سياسات الفناء سابقة الذكر، الخطر والتهديد بالموت، ما يعني أيضًا طمس عمليّة الأداء الفني وأي أثر لها، ولا نمتلك إلا الشهادات المتفرقة التي قدمت لوصف بعض الأحداث، ليتحول هذا الأثر في الرعب نفسه إلى (علامة) تكشف لنا عن هيمنة السلطة على الزمن وعملية إنتاج الآثار.

المثير للاهتمام أيضًا، أن (النهاية) في كل أداء، كانت من تدخل خارجي، قوى لا تنتمي إلى مكونات الأداء لكنها ترسم شكله وتحدد نهايته، في عملية إما تحول (المارة) إلى جمهور، أو (رجال الأمن) إلى مهرجين، ما يعني أن الفضاء العام محكوم بمجموعة من القوى التي ترسم حدود الحركة وتظهر من فيه أشبه بمؤدين، وهذا بالضبط ما نراه في عملية تفادي الاحتشاد والتجمع، والأهم، اللاحركة، وترسيخ مفهوم الوقوف كما في (أوقفو القتل) و(عرائس سوريا)، وتنبي شكل للاحتجاج يختلف عن الشكل المعتاد، يعطل العنف الشديد المتوقع، ويعطل تفعيل المخيم/ فرع الأمن ضمن الفضاء العام، وتحولت مساحات المدينة المختلفة إلى خشبات تنصب فيها الأفخاخ، أو بصورة أخرى، خشبات للعب الخطر، خصوصية هذا اللعب أنه يكشف الأدوار السياسية المختلفة للكتلة البشرية الخاضعة للسيادة، مواطنين مطيعين، أعداء لا بد من إخفائهم، جهازًا تنفيذيًا للمحافظة على الفضاء العام، وكأن كل واحد من أشكال الأداء هذه أعاد تعريف الموجودين، وساهم في كشف الفئات التي يخضع عبرها الأفراد للتقسيم، خصوصًا أنه لم يتم استهداف رموز السلطة السياسية بوضوح، واعتماد سيناريو مسبق في حال حدوث الخطر، إذ نقرأ في شهادة ريما دالي في أقفوا القتل، أنها لم تحاول استفزاز من يستجوبها، بل حافظت على سيناريو واضح حتى تحت التهديد، وابقت جواب (أنا سوريّة) الذي لا يحيل إلى أي تقسيم سياسي يستفز القائمين على فرع الأمن.

نلاحظ أن سياسات الفناء وتعريض حياة المواطنين للخطر يهدد مفهوم (الفن الجسدي) حيث يتعرض الجسد للخطر في سبيل استفزاز السيادة لحمايته، بصورة أدق، إذ تبطل فاعلية الخطر الجسدي النقديّة والسياسي، وهنا ظهرت الاستفادة من تلاشي هذا الجسد خوفًا، واستبدال ظلال وأطياف وعلامات رمزية به كما في كرات الحريّة وسبيكرات الحريّة التي فعّلت واحدةً من صيغ المسرح الخفي المذكورة سابقًا، فالاستغناء عن المحتجين كليّا، حوّل رجال الشرطة والأمن أنفسهم إلى مؤدين، والمارة إلى جمهور، الصيغة التي لم نشهدها في أشكال أخرى من الاحتجاج، أي لم يتحول دور رجال الأمن في الفضاء العام، ولم يصبحوا (أضحوكة) كما رأينا في التسجيلات المختلفة لهذا النوع من الفخاخ.

المصادر والمراجع

باللغة العربية

1. الحاج صالح. ياسين، الفظيع وتمثيله مداولات في شكل سورية المهرب وتشكيلها العسير، ط1، (بيروت: دار الجديد، 2021).
2. المالح. هيثم، سورية شرعنة الجريمة، ط.2، (بيروت: مدارك للنشر، 2012).

بلغة أجنبية

1. Agamben. Giorgio, Homo Sacer. Le Pouvoir Souverain Et La Vie Nue Vol 1, M. Raiola, (Trans.) , Ed. 1, (paris: Seuil.1997).
2. Boal. Augusto, Theatre of the Oppressed, Charles A. , Maria-Odilia Leal Mc Bride, Emily Fryer (Trans), 3ed. (London: Pluto Press. 2008).
3. Boal. Augusto, Games for actors and non-actors, Adrian Jacksonm (trans), 2ed. (London: Routledge, 2005).
4. Butler. Judith, notes towrds a performative theory of assembly, 1st ed.. (London: Harverd university press, 2015).
5. Cavarero. Adriana, Horrorism: Naming contemporary violence,1st ed (Columbia University Press, 2009.)
6. Cecile. Boex & Devictor Agnes, Syrie, une nouvelle ère des image, De la révolte au conflit transnational, 1er ed, (Paris: CNRS Alpha, 2021).
7. Fisher-Lichte. Erica, The transformative power of performance, Saskya Jain (Trans), 1sted. (NewYork: Routledge, 2008).
8. Goffman. Erving, The presentation of self in everyday life, 1 ed. (New York: Anchor Books. 1959).

9. Kaprow. Allan, How to make a happening, (Publisher unknown, 1966).

10. Kaprow. Allan, Assemblages: Environments & Happenings, (New York: Abrams. Inc. Publishers, 1966).

11. Kovar. Zuzana, Architecture in abjection: bodies, spaces and their relations, 1ed. (London I.B. Tauris & Co. Ltd. 2018).

12. Mbembe. Achille, Politiques de l'inimitié. Ed 1 (Paris: La Découverte, 2016).

13. Milgram: Stanley & Christian Gudehus, Obedience to authority, (Belfeled: Transcript, 1978).

14. Pavlenski. Piotr, Le Cas Pavlenski La Politique Comme Arte, 1er Ed, (Paris: Éditions Transcript, 2016).

15. Popovic. Srdja, Comment faire tomber un dictateur quand on est seul, tout petit, et sans armes. 1er Ed, (Paris: Éditions Payot, 2015).

16. Schechner. Richard, Performance Studies: An Introduction, 3ed. (New York: Routledge, 2013).

17. Schmitte. Carl, Political theology: Four chapters on the concept of sovereignty, g. schwab, (Trans.) Ed1 , (Chicago: University of Chicago Press, 2005).

18. Wedeen. Lisa, Ambiguities of domination: Politics rhetoric and symbols in contemporary Syria. 1ed. (Chicago: University of Chicago Press.1999).

19. Zizek. Slavoj, The Sublime Object of ideology. 1st ed. (LONDON: Verso,1989)

توأم ساحة الأمويين[1] .. قصة معهدين
تعاون الموسيقي مع المسرحي في المسرح السوري

علي موره لي[2]

أولًا: مشكلة البحث وأهدافه

إن العلاقة الطبيعية التي تجمع المسرح بالموسيقى في النشأة والتاريخ عبر ثقافات العالم، بوصف كل منهما مجالًا للتعبير عن الذات، وميدانًا فنيًا أدائيًا ضمن فريق؛ اتخذت في سورية منذ تسعينيات القرن العشرين بعدًا آخر، تشكّل بمقتضى تشارك كل من المؤسستين التعليميتين مبنًى واحدًا باسم (المعهد العالي للموسيقى والفنون المسرحية). خضع المرفقان حينًا من الزمان لعمادة (إدارة) واحدة، وتداخلت كوادر المُدرسين في المعهدين. وشغلت الدروس مرات الأمكنة ذاتها من صفوف ومسارح وقاعات للتدريب، علاوة على مقصف مشترك، جلس فيه طلبة كل من القسمين، وانضم إليهم في كثير من الأحيان عدد من الخريجين والأساتذة.

تحت عنوان (التوأمة) تتناول المقالة وحدة الحال اللوجستية تلك، طارحةً تساؤلات تسعى للإجابة عنها إزاء مسألة كيفية تأثير التجاور المكاني في نمو علاقات شخصية بين طلبة المسرح وخريجيه وأساتذته، وهل أسفرت تلك العلاقات عن أشكال من تعاون فني ومهني، تُرجمت بدورها إلى أعمال أنجزها مسرحيون، استعانوا من أجلها بزملاء لهم من المعهد العالي للموسيقى، وذلك بغرض كتابة موسيقى مصاحبة للعروض المسرحية؟ وأخيرًا، ما ظروف التعاون وآلياته؟ كيف اضطلع المؤلف الموسيقي بدور مُعدٍّ لموسيقى مصاحبة للعرض المسرحي؟ وما مدى حرصه على انسجام تلك المادة السمعية مع النص والمشاهد؟

ترصد الدراسة أيضًا كيفية صبّ تطور التأليف الموسيقي السوري خلال حقبة التوأمة على صعيد الرؤية والأسلوب في صالح الإنتاج الدرامي السوري بشكله المسرحي، وبالمقابل، أثر احتكاك

(1) ساحة الأمويين: غربي العاصمة السورية، وأحد التقاطعات الرئيسة فيها.

(2) علي موره لي: موسيقي، كاتب وناقد فني.

الموسيقيين بالمجال الدرامي المسرحي والناشطين فيه في سيرورة تطورهم الشخصي الفكري والجمالي، أثر لا بد أنه انعكس بدوره في العناصر التأليفية واللغة التعبيرية إضافة إلى سبل المعالجة الفنية التي ميّزت أعمالهم بصورة عامة.

ثانيًا: مقدمة

لا يغيب عن ذهن قارئ مدى وثاقة صلة الموسيقى بالمسرح، إذ يتجلى ذلك في السياقات جميعها تقريبًا، وفي مقدمتها ربما المسرح ذاته، بوصفه فضاءً للعرض، سواء كان دراميًا أم موسيقيًا، ذا أبعاد فيزيائية ثلاثة، ومن حيثُ أنه بحسب الروائية والباحثة المسرحية آن أوبرسفيلد ((إنشاءٌ على أسس معمارية، لمشهد يصوّر العالم. أو، فضاءٌ يجري نحته بصورة أساسية بواسطة أجساد الممثلين.))[3]

في التجربة الموسيقية يبدو المسرح أشدّ تجريدًا وأكثر فراغيةً، حيث لا أزياء أو ديكورات. لأنه المكان الذي يحلّ به المؤدي الموسيقي عازفًا أو مغنيًا، بغرض نقل الحمولة الصوتية إلى المستمع. وذلك عبر زمن موسيقي، ميتافيزيقي، لا قياسي، كما تصوره هنري برغسون، لا يُدرك سوى بالحدس [4].

ثمة سياقٌ آخر يكمن في الإيقاع، يقول الشاعر الألماني هولديرلين: ((كل شيء إيقاع؛ فكل مصير البشرية، ماهو إلا إيقاع سماوي واحد. كما هي حال العمل فني، إذ أنه إيقاعٌ لا مثيل له))[5]. يلج الإيقاع المسرح من باب النص المنطوق أو الموماً به، ومن باب حركة الممثل على خشبة المسرح، وتعاقب الأحداث والمشاهد (الميزانسين). فالإيقاع داخلٌ في صلب التكوين المسرحي، بقدر ما هو داخلٌ في صلب التأليف الموسيقي.

إن الموسيقى كانت حاضرة ماديًا بوصفها مكوّنًا من مكوّنات العرض، وما تزال. فمنذ البداية، حوى المسرح موسيقى إما لأغراض طقسية، أو كفواصل ترفيهية أقرب إلى أن تكون حشواتٍ صوتية، لم تُؤلف بالضرورة استنادًا إلى النص أو بوحيٍ منه، وإنما تُضاف إليه سواءً للربط الشعوري بين المَشاهد أو تسخينها، أو لإراحة المُشاهد من وقع الأحداث. فضلًا على ولادة أجناس مسرحية قائمة أساسًا على الموسيقى من مثل المسرح الغنائي من أوبرا وأوبريت، وحديثًا الميوزيكال[6]. أما في المسرح

(3) A. Ubersfeld, L'école du spectateur, (Paris, 1981), P. 85

(4) Henri Bergson, The Creative Mind: An Introduction To Metaphysics, Mabelle L. Adison (Trans.), (New York: Dover Puplication, 2007), p. 165, 168

(5) Bettine von Arnim, Die Günderrode-Mythos, (W.p: W.A, 1989), P.145, 265

(6) الميوزيكال Musical إنتاجٌ مسرحي، له صبغة حسيّة وغرضًا ترفيهيًا، يتميز ببساطة الحبكة، ويشتمل على الموسيقى والرقص إضافة إلى الحوار. للمزيد: موسوعة بريتانيكا Britannica

الصرف، فإن رأى المخرج للموسيقى مسوغًا دراميًا، أو أحسن المؤلف الموسيقي ربطها بالنص، قد تصبح لتأثيرها الشعوري العميق آخر ما يُنسى من العرض.

في سياق تاريخي سوري أكثر خصوصية، يبدو المسرح والموسيقى توأمًا وُلد من رحم واحد. يعود ذلك منذ بداية القرن العشرين إلى اتحاد المسرحي بالموسيقي في سير الآباء المؤسسين ابتداءً بأبي خليل القباني[7]، توأمة سوف تتخذ لها بعد الاستقلال شكلاً أشد التصاقًا وأكثر عمقًا، ولسوف يُشيّد لها على أعتاب القرن الحادي والعشرين صرح إسمنتي يشرف على إحدى الساحات الرئيسة في العاصمة دمشق، مُحتضنًا كلًا من الوسطين الفنيين، طلابًا وخريجين وأساتذة، مؤمِّنًا لهم بيئة تلاقح معرفية وثقافية واجتماعية، سوف يتمخض عنها أشكال تعاون فنية متعددة ضمن مؤسسة تعليمية ثقافية واحدة هي المعهد العالي للموسيقى والفنون المسرحية.

ثالثًا: الولادة

أُسس المعهد العالي للفنون المسرحية سنة 1977 في سورية تابعًا لوزارة الثقافة وسابقًا معهد الموسيقى بنحو ما يزيد على عشرين عامًا. بينما كان للموسيقى منذ خمسينيات القرن العشرين معاهد حكومية تتبع بدورها للجهة التنفيذية ذاتها. أخذت تلك المعاهد على عاتقها تعليم التلاميذ الصغار العزف والمعارف الموسيقية الأولية، وذلك في المرحلة العمرية التي تسبق حصولهم على الشهادة الثانوية تحت اسم (المعهد العربي) في كل من دمشق وحلب.

في سنة 1990 صدر مرسوم رئاسي بتأسيس المعهد العالي للموسيقى، بوصفه مؤسسة تعليمية عليا تابعة لوزارة الثقافة، تُخّرج موسيقيين التخصصات جميعها بدرجة الإجازة (البكالوريوس)، وذلك أسوة بالمعهد العالي للفنون المسرحية. حيث سرعان ما انتقل الأخير من مقره البعيد غربي العاصمة إلى المنشأة الجديدة. هكذا، سوف يتشارك المعهدان المرفق ذاته الموصول عمرانيًا بدار أوبرا دمشق، وسوف يتأخر افتتاح هذه الأخيرة رسميًا إلى بداية القرن الحالي، وسيُلحَق بالمعهدين مدرسة للباليه وقسمٌ للنقد المسرحي والسينوغرافيا، وانضم إلى الصرح هذا العام المعهد العالي للفنون السينمائية.

ما لبثت أواصر الزمالة والصداقة أن عُززت بين الطلبة والخريجين والأساتذة بحكم الجوار المكاني وقرب المجالين التعبيرين، وتشارك الاهتمامات الفكرية والثقافية. بحسب الكاتب والمخرج والباحث

(7) أبو خليل القباني 1903-1833 موسيقي ومسرحي سوري من دمشق. عاش فيها، وانتقل إلى القاهرة، ومن ثم عاد. يعد رائد المسرح السوري الأول، ومؤسسًا للمسرح الغنائي. للمزيد: أحمد بوبس، مبدعو الألحان السورية في القرن العشرين، (دمشق: منشورات الهيئة العامة للكتاب، 2011).

المسرحي زياد عدوان، فقد أوكلت السلطة السورية إلى كل من المعهدين مهمة إبراز (المظهر الحضاري) في حين سادت بين الكوادر الطلابية والتعليمية علاقات ((اتسمت بعدم التكلّف إلى حد بعيد))[8].

ما إن حلّ المعهدان في المبنى الجديد، حتى صار لهما عميد جديد هو الراحل صلحي الوادي[9]. يُنسب إلى الوادي دورٌ في أول الغرس على طريق مأسسة الحياة الثقافية في البلد. إذ تمتع، أسوة بعميديّ المعهد المسرحي من قبله، بعلاقة طيبة ومباشرة مع نجاح العطار، وزيرة الثقافة لحوالى ربع قرن، استفاد منها في تحويل المعهدين والصرح الذي يؤويهما إلى ما يُشبه محميةً ثقافية[10].

لم يكن صلحي الوادي مسرحيًا، إلا أنه كان مثقفًا ما بعد- كولونيالي، غربي الوجهة، تنويري الهوى، خريج المدرسة الملكية (فيكتوريا كوليدج) في الإسكندرية، واسع المعرفة والاطلاع على المسرح العالمي من جذوره الكلاسيكية في التراجيديا الإغريقية، مرورًا بشكسبير، وليس انتهاءً بفروعه ما بعد- الحداثوية من مثل بريخت وبيكيت. من خلال دروس تذوق الموسيقى العالمية التي كان يُعطيها لكل من طلبة المسرح والموسيقى، صار له الأثر العميق في كثيرين منهم ممن تخرّج وسلك مشوار الموسيقى أو الدراما في ما بعد.

وتزامن استقرار الوادي في دمشق مع ولادة المسرح القومي سنة 1960 حيث أُسند إليه وضع مدونات الموسيقى المصاحبة للعروض المسرحية، فكان أول من كتب موسيقى تصويرية لإنتاجات المسرح القومي، بعضها من المسرح العالمي الذي قرأه وألمّ به جيدًا، مثل أعمال شكسبير (ماكبث) و(تاجر البندقية) و(يوليوس قيصر). بينما كانت له تجربة واحدة في المسرح الغنائي بعنوان (يوم من أيام الثورة السورية) سنة 1961. لأجلها قام بجهد يشبه إلى حد كبير ذاك الذي سبقه إليه الموسيقي والممثل السوري مصطفى هلال[11] ، حيث جَمع التراث الغنائي والأهزوجي المحلي، وأعاد توزيعه وإنتاجه.

أحدثت مقاربة صلحي الوادي لدور الموسيقى في العرض المسرحي تغيرًا نوعيًا في شكل الكتابة الموسيقية للمسرح السوري، وأثّرت من دون أدنى شك في الطرائق التي اتبعها من أتى بعده، سواءً

(8) Z. Adwan, The Place of Intellectuals, The Higher Institute of Dramatic Arts in Damascus under dictatorshipship and the market, Journal of global theatre history, Vol1, No1, (2020).

(9) صلحي الوادي 1934-2007 موسيقي، عازف، قائد أوركسترا، مؤلف ومربٍ عراقي لأم سورية. درس في بريطانيا، وعاد ليستقر في دمشق منذ الستينيات. قبل عمادته المعهدين العاليين للموسيقى والفنون المسرحية، كان قد أدار المعهد العربي للموسيقى بدمشق، وأشرف على أوركسترا موسيقى الحجرة، من ثم أسس الأوركسترا السيمفونية الوطنية السورية، وقادها.

(10) المرجع السابق نفسه.

(11) مصطفى هلال 1911-1967 موسيقي وممثل مسرحي، ملحن وجامع تراث. تولّى قسم التمثيل في معهد الفنون والآداب بدمشق منتصف الثلاثينيات. تعد المادة السمعية التي وضعها لمصاحبة مسرحية (يد الله) من تأليف يوسف وهبي سنة1944 بمنزلة أول أشكال الموسيقى التصويرية. للمزيد: أحمد بوبس، "المسرح العربي والموسيقى"، مجلة الحياة المسرحية، ع:87-86 ، (دمشق: الهيئة العامة للكتاب، 2014).

أكانوا من أساتذة المعهد، أم طلبته وخريجيه. أضف إلى ذلك أن الوادي كان قد أحسن الاستفادة من خبرته في القيادة، ومن مهارة العزف التي صار يتمتع بها أساتذة المعهد العربي للموسيقى، وطلبته، ثم المعهد العالي في ما بعد. فضلًا على تنوع الخيارات الآلية، تجاوزًا للغناء والآلات الشرقية، لتتّسع وتشمل الأوركسترالية من مثل الكلارينيت والأوبوا، إضافة إلى البيانو والآلات الإيقاعية المختلفة.

يتعذر اليوم الاستماع إلى تلك الأعمال موثّقة صوتيًا، إلا أن ثمة موسيقى كتبها صلحي الوادي لفيلم فنّي (اليازرلي)[12] عن قصة لحنا مينه، وإخراج قيس الزبيدي، وإنتاج المؤسسة العامة للسينما في دمشق سنة 1974، قد تدل على الطريقة التي ألف بها للمسرح. إذ تسمعه وقد خلع عن الموسيقى العباءة الغنائية القبانية التي طالما ارتدتها في السابق، واستبدل بها معطفًا عصريًا تعبيريًا يقترب من تيارات ما بعد الحداثة في أوروبا أول القرن العشرين، ما عزز حضور الدرامي والفكري المجردين على حساب الحسي والطربي المجسدين، بينما ظلّ اللحن الشرقي، إن وُجد، عنصرًا من عناصر التأليف، يصب في المنجز النهائي بأسلوب أقرب إلى اللصق (كولاج).

رابعًا: البداية

تلك الوظيفة التعبيرية التي أسندها صلحي الوادي إلى الموسيقى المصاحبة للعمل الدرامي ستثمر قدمًا في سيرورة التلاقح بين وسطي المسرح والموسيقى الفنيين، كثمرة تلاقي كل من المسرحي جواد الأسدي والمؤلف رعد خلف[13] في دمشق، وذلك في أجواء بيئة ثقافية حاضنة للأفكار، وموسم خصوبة إبداعي امتد من أواسط الثمانينيات إلى أوائل الألفية الثالثة. حينئذ سطعت في سماء المعهدين أسماء مسرحية لامعة.

يعود الفضل إلى الشاعر والكاتب المسرحي الراحل ممدوح عدوان 1941-2004 في دعوة جواد الأسدي إلى الإقامة في سورية. عمل فيها في البداية مخرجًا في مسرح الاتحاد العالم لنقابات العمال بدمشق، إلى أن دعاه عميد المعهد العالي للفنون المسرحية آنذاك غسان المالح للإشراف على تخريج دفعة من الطلبة، لينضم الأسدي بعد ذلك في مطلع التسعينيات إلى محمية التوأم الثقافية، وليتمخض عن ذلك الانضمام أعمالًا مسرحية فذّة من حيث توظيف الموسيقى دراميًا، على رأسها مسرحية (تقاسيم على العنبر رقم9).

وكما يدلّ العنوان، يستند النص إلى مسرحية الكاتب الروسي أنطون تشيخوف (العنبر رقم 9)،

(12) https://youtu.be/nubRdlCSmTw

(13) رعد خلف 1964* عازف كمان ومؤلف عراقي-سوري مقيم في دمشق. رئيس قسم الآلات الوترية في المعهد العالي للموسيقى، من أبرز مؤلفي الموسيقى المصاحبة للدراما التلفزيونية السورية والعربية. {الكاتب}.

اللافت في حضور الموسيقى ضمن العرض هو أن الأسدي لم يكتف بأن كلّف رعد خلف بكتابة الموسيقى المصاحبة، بل دعا الأخير أيضًا إلى المشاركة في طاقم الممثلين، إذ سيؤدي على الكمان المادة الموسيقية المرافقة للعمل. هنا، تُوظف الموسيقى بصورتها الأدائية الحية، فيتداخل المسرح بوصفه مشهدًا يصوّر العالم، بحسب تعبير أوبرسفيلد، مع الخشبة بوصفها منصةً لإيصال الموسيقى إلى الجمهور، حيث يسهم جسد العازف من خلال أدائه على آلته في نحت الفضاء المسرحي، مثلما يسهم الممثل في ذلك.

كل من التعاون والشراكة بين مواهب مسرحية وأخرى موسيقية ضمن أجواء وفرتها توأمة المعهدين مكّن الموسيقى من الحضور وسيطًا فنيًا بارزًا في وجدان المُشاهد السوري. هذا ما عكسه رعد خلف في حديث له إلى الصحافي إدريس مراد، إذ يقول: ((الرقصة على الخشبة تحتاج إلى مادة موسيقية، وكذلك المادة الغنائية. لذلك سنبقى نقول أن الموسيقى هي مادة أساسية وليست كمالية. وأهميتها ترتقي إلى الدرجة الأولى من سوية النص[14])).

خامسًا: مدرسة دمشق

إن تنويرية صلحي الوادي (والإشارة هنا إلى عصر التنوير في سياق تاريخ الحداثة الأوربية الغربية)، وابتعاده مؤلفًا عن تبنّي الموسيقى العربية بشكلها التراثي التقليدي، إضافة إلى حَثّه المستمر من حوله على توسيع مشاربهم الفنية والفكرية، لتشمل ميادين الأدب العالمي والمسرح والسينما والموسيقى، من شأن ذلك كله أن ألهم نخبة من طلبة المعهد العالي للموسيقى، شاءت المفارقة أن التحق معظمهم بالمعهد آتين من خلفية موسيقية شرقية، بأن يأخذوا على عاتقهم الإنصات إلى الموروث بأذن نقدية[15].

لم ينبذ أحد منهم التراث المحلي، وإنما عزفوا فقط عن إعادة إنتاجه كما هو، ونظروا إلى الخاصية الأبرز في الموسيقى العربية، ألا وهي البُعَيد الصوتي، أو ما يُسمى (بالميكرو تون) ليس بوصفه هوية ثقافية صوتية، وإنما عنصرًا لونيًا يدخل ضمن مؤلف موسيقي معاصر تجريبي، يسعى إلى تكوين هويته الفردية الخاصة والمستقلة.

(14) إدريس مراد، "رماد البنفسج وورق اللعب: محاكاة الواقع أم تجسيد الوقائع؟"، مجلة الحياة المسرحية، ع: 87-86 ، (دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2014).

(15) أرجو ألا تكون هنالك حاجة إلى توضيح أن ما أقصده هنا بالنقد، ليس بأي حال من الأحوال موقفًا سلبيًا إزاء التراث، وإنما الدراسة المتعمقة له، والبحث الجدّي فيه، بحثًا يحلل ويُفكك ويُعيد التركيب والصياغة، هدفه إحداث تطوير جوهري بنيوي، يرنو إلى ذائقة جمالية جديدة توائم مسار الحداثة.

استفاد هؤلاء من دراستهم الموسيقى الكلاسيكية، والحديثة أو المعاصرة منها على وجه الخصوص التي أخذت منذ مطلع القرن العشرين وحتى منتصفه تتجاوز الانسجامات السُلَّمية الكلاسيكية المطلقة والمستقرة، وتستوعب الأصوات الناشزة والتآلفات النافرة، موسّعة بذلك أفق المجال الموسيقي التعبيري الذي بدا بدوره أكثر رحابة، وملاءمة للتجريب المقامي، عن طريق استخدام البُعيدات الشرقية في مؤلفات مركبة من الناحية الهارمونية والتوزيعية.

تُمكن تسمية المجهود الذي قام به طلبة المعهد العالي للموسيقى، في أوّل الألفية الثالثة بخاصة، والنهج الذي تبلور من خلال أعمالهم بـ (مدرسة دمشق)[16]، حيث كان لأقطابها اهتمامات ثقافية تتجاوز ميدانهم الفني، وجّهتهم بصورة طبيعية إلى المسرح. علاوة على أن أواصر زمالة فنية وصداقات شخصية دفع إليها الفضول الثقافي والذائقة الجمالية، حتمت عليهم التفاعل مع طلبة المعهد العالي للفنون المسرحية.

أحدهم هو المؤلف حسان طه[17]، كانت له صلة وثيقة بالمعهد العالي للفنون المسرحية، طلبة وأساتذة، فقد شارك في أكثر من عمل مسرحي بكتابة الموسيقى المصاحبة للعرض. إحدى المشاركات كانت في مسرحية بعنوان (كهرب) من إخراج أحد الأساتذة في المعهد وهو باسم قهار، إلى جانب كوكبة من الخريجات والخريجين، من بينهم كل من الممثلة أمانة والي وزينة ظروف ولينا مراد. وقُدّم العرض على مسرح القباني في دمشق سنة 2001.

وصف المخرج مسرحيته في حديث خاص بصحيفة البيان مبتدئًا بعنوانها: ((كهرب تسمية لحجر كريم تفوح رائحته عند فركه وهو عنوان ينسجم وروح النص، الذي يتمتع ببنية مرمزة شعرية متعددة الدلالات تحاول الاشتباك بالمفاهيم المستقرة والتابوهات، تحديدا ما تعلق منها بموضوع الجسد. بغية إثارة الشك والجدل والأسئلة حولها. كاشتباكها بمفهوم الأمومة مثلا بكل تعددية دلالاته، من الوطن إلى السلطة فالهوية. وبكل ما يحمله من معاني القدسية والتضحية والجمال في الموروث والوجدان العربيين[18])).

يبدو واضحًا للأذن من خلال مقطوعة حسان طه المعنونة بـ (دبكة لآلة مجوز بمرافقة كمان، تشيللو وإيقاع) التي اختيرت واقتطعت من مجمل موسيقى العرض، من ثم رفعت على قناة اليوتيوب

(16) أستمد تسميتي من مصطلح "مدرسة فكرية" School of Thought أي طريقة معينة في التفكير، وذلك بحسب تعريف معجم ميريام ويبستر للغة الإنكليزية. إذ إن تغيّرًا نوعيًا في التفكير إزاء العلاقة بالتراث قد أحدث تأليفًا موسيقيًا جديدًا قطع الصلة بما قبله من طرائق التلحين. وإن كان له جذور ومقدمات يمكن تتبعها في أعمال رواد سابقين. صلحي الوادي والمؤلف السوري نوري إسكندر على وجه التحديد.

(17) حسان طه من مواليد مدينة حمص السورية * 1968. بدأ المشوار بتعلم العزف على العود وتلقّي معارف الموسيقى العربية، قبل أن يلتحق بالمعهد العالي للموسيقى، ليتخرج منه سنة 1998 عازفًا للعود وآلة الهورن الكلاسيكية. وفي سنة 2003 سافر بطموح دراسة التأليف الموسيقي المعاصر إلى مدينة ماستريخت بهولندا. واليوم يُقيم في المدينة السويسرية بيرن.

(18) تهامة الجندي، "كهرب: جديد المسرحي العراقي باسم قهار في دمشق"، صحيفة البيان، 1 تشرين الأول/ أكتوبر، 2001.

الخاصة بالمؤلف[19] كيف سعى أقطاب (مدرسة دمشق) إلى تغيير موسيقي جذري في التعامل مع التراث.

بموجب تلك المقاربة الجديدة أصبحت موسيقاهم أداةً للتعبير عن هوية ذاتية، لا هوية جمعية. فيها يدخل كلّ من الدبكة والمجوز وطبلة الكاسورة العراقية عناصرًا ضمن (تركيب)[20] -بلغة الفيلسوف جيل ديلوز- لا تبحث ضمنه عن الثبات، وإنما عن الحركة، وليس عن التماثل والتماهي، وإنما التعارض والتضاد. وجهتها ليست الماضي وإنما المستقبل. تعكس رؤية خاصة لا تود أن تشبه إلا نفسها.

أتى ذلك التحول النوعي نحو التأليف بغية التعبير عن الذات لا عن الجماعة، ليصب في صالح الكتابة الموسيقية للمسرح أو السينما. فالوظيفة التعبيرية لدى الموسيقي قد تحررت من الصفة التمثيلية، أي تمثيل الهوية السمعية الجمعية من خلال المقام الشرقي والقالب التراثي. لذا، صار بالإمكان استعارة الآلة الشرقية للتلوين المشهدي، وليس لمجرد تصوير البيئة المحلية. والدبكة للتسخين الدرامي، وليس للتزيين الفلكلوري. فتُسمع الموسيقى صدى آليات الاشتباك التي تُحرّك النص وتُثير من خلاله الشك والجدل وطرح الأسئلة حول المحلّل والمحرّم داخل الموروث، كما يراها الكاتب أو المخرج، وكما يختبرها المشاهد.

ثمة قطب آخر هو المؤلف شفيع بدر الدين [21]. مثل طه، بدأ بدر الدين عازفَ عود، وتشكّل وعيه الفني بالأساس في بيئة التراث الموسيقي الشرقي. من بين المدونات الموسيقية التي وضعها لتصاحب العروض المسرحية، كانت لـ (فوتوكوبي)[22]. وهي إعادة صياغة لمسرحية الكاتب الأميركي موري شيزغال 1926-2020 بعنوان (الطابعان). إعداد النص كان بالتعاون بين مخرج العرض وخريج المعهد العالي للفنون المسرحية ماهر صليبي والكاتبة المسرحية آنا عكاش التي عملت بدورها في المعهد مُدرسة.

تناول العرض ظاهرة الاغتراب في المجتمعات الرأسمالية الحديثة من خلال قصة موظفين يعملان في الطباعة في أحد المكاتب المنسية، بإزاحة زمنية سُمِح من خلالها للإعداد بأن يُسقِط أحداث القصة

(19) https://youtu.be/08RncunxS-w

(20) S O'Sullivan, "From Aesthetics to the Abstract Machine", Deleuze and Contemporary Art, (Published to Edinburgh Scholarship Online: March 2012), p. 189-207.

(21) شفيع بدر الدين 1972* من مواليد لبنان وابن قرية(شقا) بريف السويداء جنوبي سورية. انتسب إلى المعهد العالي للموسيقى ليتخصص إلى جانب آلته العود بالكلارينيت والنظريات الموسيقية. بعد تخرجه، غادر إلى فرنسا، حيث درس فيها التأليف وقيادة الأوركسترا، يُقيم حاليًا في لوكسمبورغ.

(22) https://youtu.be/QKIc5ScpeCw

على الشرق الأوسط، وذلك بالتأريخ لأحداث جيوسياسية أحدثت انعطافات جذرية خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي، من مثل حرب حزيران/ يونيو 1986 والاحتراب في لبنان وحرب الخليج الأولى والثانية.

((الساعات والأيام والسنين تمضي بُسرعة. ومع ذلك نشعر بملل فظيع. أحلامنا بسيطة جدا، وطموحاتنا صغيرة جدًا، ومع ذلك.. لا تتحقق[23])). كانت تلك سطورٌ للمخرج ماهر صليبي يصفُ بها المسرحية، طُبِعت على كُتيّب العرض. على وقع آلة الميترونوم - وهي صندوق له رقاص معدني منتظم، يساعد على ضبط الزمن الموسيقي - يفتتح أول المشاهد، في إشارة إلى الزمان الفارغ والثقيل البارد والبليد.

على وقع الضربات الثابتة، تتخللها فواصل رعدية تدبّ الرعب في أجواء الرتابة، يفرش بدر الدين مساحات طيفية أقرب لألوان الآلة الوترية. متجاورة وممتدة، تتداخل في تنافر مُقلق يؤكد الإحساس بالضيق والسأم وانسداد الأفق الذي تعانيه شخصيتا المسرحية. لوهلة، الموسيقى تصويرية، تعبيرية بروح كلاسيكية معاصرة. بيد أن ما قد يخفى على أذن المشاهد أن لتلك المساحات الصوتية المتراكبة والمتنافرة جذورًا تراثية ضاربة في المقام الشرقي من مثل الصبا والحجاز. جلّ ما قام به المؤلف، هو أن عالجها بتعدد الأصوات وتداخلها، عوضًا عن أن تُسمع في إطارها التقليدي ذي الشكل أحادي الصوت، أفقي النسق.

توحي الأشكال التي تُعرض بها تلك (الموتيفات) المقامية كلحن لآلة الكلارينيت من دون أن تصرح بالأنماط التي عادة ما تتشكل وفقها الارتجالات الشرقية، أو ما يُعرَف بالتقاسيم. مرة ثانية، يبدو أثر الأذن النقدية إزاء الموروث ماثلًا. كيف أن العلاقة الجديدة به والنوعية التي بلورتها (مدرسة دمشق) أخذت تؤثر في الثقافة السمعية من خلال الدراما، مولّدةً كمونًا تعبيريًا انسجم مع ملامح المسرح السوري (الجاد[24])، وجعَل لمناخاته الميلانكولية طابعًا فكريًا يجمع بين النزعة الشعرية والعمق الوجودي الخافت.

يتحدث شفيع بدر الدين أولًا عن أجواء التلاقي والتلاقح التي سادت بين طلاب المسرح والموسيقى التي شهدها خلال وجوده في المعهد العالي للموسيقى بدمشق، دارسًا ومُدرسًّا[25] :

(23) يارا بدر، "عرضت على خشبة مسرح القباني بدمشق * "فوتو كوبي" .. عرض التفاصيل التي تسحق الإنسان والسؤال: إلى متى؟"، صحيفة الدستور الأردنية، 15 تموز/ يوليو 2007.

(24) قد تطرق زياد عدوان في ورقته البحثية السابقة إلى المسميّات التي أُطلقت على أشكال المسرح منذ مجيء حزب البعث إلى السلطة في سورية، حيث ارتبط النشاط المسرحي بالثقافويّة والمعارضة السياسية. كان المسرح التجاري فكاهيًا بصورة عامة وسُمّي (المسرح الهادف). في ما سُميّ إنتاج النخبة المثقفة يسارية الهوى بـ (المسرح الجاد) تنزيهًا له من الطابع التجاري. استمرت تلك المسمّيات من عقد الثمانينيات حتى الألفية الثالثة وإلى اليوم. المرجع نفسه.

(25) علي موره لي، "مقابلة شخصية مع شفيع بدر الدين، مقابلة شخصية"، عبر الهاتف، (برلين: 2021).

((لئن يبقى التواصل مع الزملاء والأصدقاء عاملًا مهمًا وفعّالًا، فإن أهميته وفعاليته مرهونة أولًا بشخصية الفنان، أكان موسيقيًا أم مسرحيًا، ومدى فضوله وانفتاحه على الميادين الإبداعية الأخرى. فأنا إلى جانب كوني موسيقي، إلا أنني مُهتمٌّ بالثقافة عامةً، والمسرح خاصة. ولا أذكر أن سبق لي وفوتُّ عرضًا مسرحيًا، بما فيها مشاريع التخرج وأعمال الطلبة.

أضف على ذلك، طيب العلاقات الشخصية والفنية بهم وبأساتذتهم، وأخص منهم أولئك من قسم النقد المسرحي، وذلك لتجاوزهم في اهتماماتهم الثقافية حدود ميادين العمل الفني. انطلاقًا من هنا، قد شكل وجود المعهدين في حوض إسمنتي واحد ظرفًا موضوعيًا موائمًا، لمن أراد أن يستثمره ويستفيد منه، في توثيق علاقاته وتطوير معارفه وتوسيع رؤاه)).

ويقول بدر الدين عن مقاربته إزاء التأليف الموسيقي للعرض المسرحي يقول:

((إن حضور المشاهد في الصالة، مشاركًا حيًا في خلق التجربة المسرحية الكلية وكاشفًا ماكرويًا (Macro) للسرد والأجواء المهيئة له على الخشبة، لا يستوجب دورًا مُكثفًا للموسيقى في مصاحبتها للعرض، وإنما مُخففًا عساه أن يبقى مُقلِّلًا. خلافًا لما هو الحال في السينما، حيث المعالجة الميكرويّة (Micro) للتفاصيل بواسطة اللقطة القريبة، إنما تعزل عن المشاهد المشهد العام. ومن شأن هذا أن يستدعي تدخلًا موسيقيًا أوسع، بغية ملئ الفراغ الإدراكي لدى المتلقي))[26].

سادسًا: من المعهد إلى المنفى

أدى انفجار المجتمع السوري وتشظّيه بعد عام 2011 بفعل تداعيات ثورات الربيع العربي إلى انتقال حال التوأمة من المعهد إلى المنفى. بالتوازي مع استمرار عمل كل من المعهدين العاليين للموسيقى والفنون المسرحية في دمشق. وذلك على الرغم من أحوال الحرب والأوضاع الأمنية والاقتصادية المتردية المترتبة عليها. علاوة على تعرض المبنى إلى موجات عدة من القصف، طالت ساحة الأمويين في قلب المدينة. ذهب ضحيتها طلابٌ وموظفون.

إن الضوء الذي سلّطته المؤسسات الثقافية والإعلامية الغربية -الرسمية منها والأهلية- على الحدث السوري عالميًا في بادئ الأمر، كان قد مكّن من تشبيك السوريين المنتشرين في مجمل الدول الأوروبية المختلفة، وخصوصًا المشتغلين بالثقافة والفنون. وساعدهم ماديًا وإعلاميًا على التعاون في ما بينهم بهدف إنتاج وتنفيذ مشروعات فنية تتناول الراهن السوري بتعقيده وتركيبه، وتمثيله ضمن المشهد الثقافي العام في عالم جديد معولم.

(26) السابق نفسه.

انعكس ذلك على حال التوأمة بين المعهدين، إذ تمكن الأصدقاء والزملاء في المهجر من الاتصال مجددًا بغية استمرار الشراكة والتعاون، وخلق فرص إنتاجية جديدة من خلال أعمال مسرحية معاصرة تُخلَق ضمن ظروف بيئية مختلفة، ومن ثم منفتحة على التغيير والتطوير على صعيد كلّ من الشكل والمضمون.

ثمرة من ثمرات المنفى السوري اجتماع أربعة من الفنانين كوّنوا صداقتهم داخل رحم المعهدين، هم المخرج عمر أبو سعدة، والكاتب محمد العطار، ومصممة المشاهد بيسان الشريف، والمؤلف الموسيقي نديم حسني. تمخّضت عن اللقاء مسرحية قُدِّمت باللغة البولندية بعنوان Damascus 2045، وعرضت لأول مرة في وارسو عاصمة بولندا سنة 2019.

بحسب موجز العرض[27]، تدور أحداث المسرحية في المستقبل. ((دمشق سنة 2045 مفعمة بالحياة ومزدهرة اقتصاديًا. حيث لا يبدو أن شيئًا ما له أن يقضّ مضجع المدينة. إلا أن حدثين يظهران للوهلة الأولى ليسا ذي صلة، يهددان بزعزعة السلم: عملٌ فنيّ نُصبَ في متحفٍ افتُتِح مؤخرًا، يتعرض لعمل تخريبي غامض، يستدعي تحقيقًا لن يلبث أن يغوص في مستنقع، وسط انتشار حوادث مشابهة خارج المتحف، تحصد مزيدًا من الضحايا. الأمر الذي يدفع أهل المدينة إلى الشك بدعائم الحياة فيها. فيما كل ما يُحيط بهم يبدو هشًا آيلًا إلى الانهيار)).

تُعد المادة الموسيقية التي أعدّها نديم حسني[28] علامة أخرى فارقة من حيث الرؤية والمعالجة على السيرورة ذاتها التي تبلورت من خلالها (مدرسة دمشق). فالأذن الموسيقية تحافظ على نقديتّها إزاء التراث، ما يُسهم قُدمًا في تعزيز ذاتيتها الإبداعية، وتوسيع مداها التعبيري، ويخدم بهذا الأهداف الدرامية المرصودة لها في إطار العمل المسرحي.

الإسهام اللافت لنديم يكمن في سبره العميق والخاصٍ للصوت، ليس لجهة الكمون التعبيري فيه، أو الأثر اللوني له فحسب، وإنما لجهة جملة العلاقات البرزخية متناهية الدقة التي يعقدها مع الصمت، يُسهم في ذلك استعمال المؤثرات الإلكترونية. وبناء عليه، تبدو الموسيقى أشبه بنحتٍ مجهريٍ في الصمت، بوصفه فراغًا ميتافيزيقيًا، وبالنتيجة امتدادًا صوتيًا للفضاء المسرحي.

يعد نديم حسني مسرحية Damascus 2045 وليدة التوأمة التي جمعت المعهدين، الأمر الذي يؤكد كلام شفيع بدر الدين عن لزوم شرطي الانفتاح الفكري والفضول المعرفي للاستفادة من أي مناخ ثقافي يوفّر للفنانين سبل التلاقي والتلاقح. يبرز ذلك من خلال متانة الصداقة الشخصية

(27) https://www.powszechny.com/spektakle/szczegoly.html?id=1648&lang=en

(28) نديم حسني 1983* مؤلف، قائد للأوركسترا وعازف فيولا. خريج المعهد العالي للموسيقى بدمشق وقسم التأليف في الأكاديمية الموسيقية بالمدينة البولندية كراكوف حيث يقيم

والزمالة الفنية التي جمعته بكل من المخرج عمر أبو سعدة والكاتب محمد العطار، والتي أثمرت تعاونهم المشترك. يقول[29]:

((محمد وعمر أصدقاءٌ منذ أيام الدراسة، حيث كنا نخوض معًا النقاشات المسهبة والطويلة حول علاقة الموسيقى بالمسرح والسينما. كما سبق لي وأن شاركت معهم بمقترحات موسيقية لعروض سابقة. لذا، حين إتصل بي عمر يخبرني عن نيته إخراج نصٍ من كتابة محمد، عارضًا أن أعدّ الموسيقى، لم أتردد أبدًا. وذلك انطلاقًا من معرفتي الشخصية وخبرتي السابقة التي تُرجمت يقينًا خالصًا بأن أي عمل سيقومان به، لابد وأن يكون جيدًا وذو قيمة.

أُرسل لي نص المسرحية باللغتين العربية والبولندية. إذ كان من الأهمية بمكان بالنسبة إلي أن أقرأه وأعيش أجواءه الفكرية والفلسفية. لمست لدى المخرج وضوحًا في الرؤية حول كيفية توظيف العنصر الموسيقي في العمل. وارتأينا في الأخير، عبر حوار مشترك، أن أزور المسرح أكثر من مرة، وأن أحضر التمارين. لأراقب عن كثب حركة الممثلين لتكون بمثابة المرجعية في خياراتي الموسيقية)).

سابعًا: خاتمة

في ضوء ما سبق، ومن أجل المفارقة التطورية، فإن ما أوجدته ظاهرة التوأمة بين المسرح والموسيقى ثقافيًا وتعليميًا في سورية، يكمن في أنها فصلتهما بعضهما عن بعض ميدانيًا واحترافيًا؛ إذ إن مأسسة التأهيل المسرحي والموسيقي من خلال إحداث المعهدين أسست لحقبة قائمة على قاعدة التخصص، في حين جمعت سيَر الرواد الذاتية من مثل أبي خليل القباني ومصطفى هلال المسرحي بالموسيقي.

نشأ بذلك جيل المعهدين في إطار مركّز من التخصص. ليستفيد من حال التوأمة في توسيع الآفاق المعرفية لديه، وخلق فرص مُثمرة للتعاون الفني المشترك، إلا أن الاستفادة تلك لم تأت أولًا بدافع لوجستيّ أمنه الجوار المكاني، ولا حتى بقرار إداري أو سياسي، وإن كان لقوامة شخصيات ثقافية فذّة على إدارة المؤسستين من مثل غسان المالح وصلحي الوادي الأثر الواضح في توفير الأجواء الملائمة؛ إنما هو العامل الفردي الخاص الذي يظل الأبرز في اندفاع طلبة من دون غيرهم نحو زملائهم من القسم الآخر بطاقة الحماسة الفنية والحاجة إلى توسيع الذائقة الجمالية عندهم لتشمل ميادين أخرى فنية وفكرية.

اندفاعٌ لعله سوف يتسمر في المستقبل في المعهد وفي المهجر. قد تلعب الموسيقى الإلكترونية دورًا متزايدًا في رفد المسرح السوري المعاصر بالمادة السمعية المصاحبة والمنسجمة مع إرهاصات اللحظة

(29) علي موره لي، "مقابلة شخصية مع نديم حسني"، عبر البريد الإلكتروني، (برلين: 2021).

التاريخية، وذلك لسهولة امتلاك أدواتها، وانخفاض تكلفتها، وسرعة إرسالها عبر الإنترنت، ويُسر إدارتها داخل الصالة، علاوة على سعة طيفها الصوتي، ومن ثم قربها من المؤثرات البيئية من مثل صوت المطر أو الرصاص، وتداخلها معها. ويتوازى هذا الدور مع توجه مضطرد نحو نماذج أقرب إلى المسرح التفاعلي[30] ذي النهج بين - المناهجي في اعتماده على مسقطات الفيديو والرقص التعبيري، فضلًا عن الموسيقى الإلكترونية.

تبقى الذات الفردية المُحرّك الرئيس للخلق بأشكاله وميادينه. وذلك قبل أن تصبّ في مشروعات جماعية، أو مؤسسات مجتمعية، رسمية أو خاصة، تعليمية أو ثقافية توفر نظامًا بيئيًا للحوار والتنسيق والتوافق حول الرؤى والآراء والأفكار، ومن ثم العمل في فريقٍ على ابتكار السبل المدهشة لتحقيقها. في سورية ومنطقة الشرق الأوسط، حيث تعرض الإنسان -وما يزال- بفعل الطغيان الاجتماعي والسياسي المستمر منذ قرون إلى تدجين وترويض للحرية الفردية، وفرض قيود المماهاة والتجانس والامتثال للهوية الجمعية؛ يبقى الشغف الحقيقي بالفن بوصفه وسيلةً الفرد للتعبير عن الذات والفضول المعرفي تجاه الحياة وما وراءها ثم الشجاعة الفنية مجتمعين ما يجعل الفنان مُبدعًا خلاقًا قادرًا على تجاوز الحدود، ونحت فضاء الوجود.

(30) الصفحة الألكترونية للهيئة العربية للمسرح.

المصادروالمراجع

بالعربية

1. بوبس. أحمد، مبدعو الألحان السورية في القرن العشرين، (دمشق: منشورات الهيئة العامة للكتاب،2011).

بلغة أجنبية

1. U.bersfeld, Ann L'école du spectateur. (Paris, 1981).
2. Bergson. Henri, The Creative Mind: An Introduction To Metaphysics, Mabelle L. Adison (Trans.), (New York: Dover Puplication, 2007).
3. Von Arnim. Bettine, Die Günderrode-Mythos, (W.p: W.A, 1989).

صانعات المسرح السوريات

سؤال عن حضورهن في الإخراج المسرحي

هبه محرز[1]

أولًا: ملخص تنفيذي

يناقش البحث حضور المخرجات السوريات في العملية المسرحية في سورية، وعلى الرغم من ندرة المصادر والمراجع التي تناقش هذه الموضوعة، فإنه يبحث في النصوص والمراجعات الموجودة، ليشكل صورة ما للحضور والغياب، وأسبابهما من وجهة نظر نسوية، ومن ثم يُخضع البحث المواد المتاحة والمعلومات التي لدينا حول هذه الموضوعة إلى نقد نسوي يحاول تفكيك الأسباب والنتائج.

1. إشكالية البحث

الحضور النسائي/النسوي السوري خلف الكواليس بوصفهن مخرجات في العملية المسرحية السورية، وغياب الحديث عنه.

2. أسئلة البحث

أ. كيف تشكل حضور صانعات المسرح السوريات بوصفهن مخرجات ضمن العملية المسرحية السورية؟

ب. كيف أثرت الأدوار الجندرية في هذا الحضور؟

ت. كيف يمكن مناقشة هذا الحضور في غياب التوثيق؟

ث. كيف أثر المسرح القومي والمعهد العالي للفنون المسرحية في نمط وجود المخرجات؟

(1) دراماتورج وكاتبة مسرحية سورية.

3. المدة الزمنية التي يناقشها البحث

كان من الصعب جدًا حصر البحث بمدة زمنية واحدة من دون فقدان عناصر متنوعة لحضور صانعات المسرح خلف الكواليس، وتشكيل مشهد دقيق لهذا الحضور، خاصة مع قلة التوثيق في ما يتصل بالمسرح عامة، وحضور النساء خلف الكواليس بخاصة، ما حدّ بصورة رئيسة من الوصول إلى المعلومات، وبناء عليه صار على البحث أن يتوسع في المدة الزمنية قدر الإمكان للحصول على أنماط أو صور حضور متنوعة، ووجدنا أن مدة البحث الزمنية التي تستطيع خلق مشهد فاعل من حضور صانعات المسرح خلف الكواليس وغيابهن هي منذ ما بعد استقلال سورية حتى يومنا الحالي، وقد أنتجت هذه المدة الزمنية الكبيرة في حد ذاتها سؤالًا أساسًا في البحث، حيث كانت الفروقات بين مرحلة ما قبل المسرح القومي ومرحلتي الستينيات والسبعينيات ومرحلة ما بعد المعهد العالي وصولًا إلى التهجير واللجوء والهجرة؛ فروقات تفصيلية في ما يخص موضوعنا.

ثانيًا: مقدمة

بدأ السوريون/ات بالتوازي مع التشظي الناتج من الأحداث التي تلت ثورتهم/ن ثورات جديدة من أجل الحقوق والحريات، سواء كانت فردية كانت أم اجتماعية، وربما من أوضح الأمثلة على هذه التحركات لاستعادة الأصوات وامتلاك المنابر تنامي الحركة النسوية على الصعيدين الاجتماعي والسياسي في السياق السوري، حيث علت أصوات النساء السوريات، مطالبةً بحقوقهنّ السياسية والاجتماعية والمدنية، وبدأنا نشهد تجدد الوعي النسوي السوري، وازدياده، تزامنًا مع الحراك النسوي العالمي، وتأثرًا به، وإذا عددنا أن أهمَ ما يزودنا به الوعي النسوي من أدوات العدسةُ الجندرية والنسوية التي تسمح لنا بإعادة قراءة التجارب المعيشية والشخصية للنساء والرجال معًا، وتحليلها، فإن أكثر ما نطمح إليه هنا تصويب هذه العدسة نحو التجارب المهنية للنساء في مجال الإخراج المسرحي.

فلقد كُتب عدد من النصوص المسرحية والدراسات النقدية التي تصور جزءًا من اضطهاد النساء، وتمثل بعضًا من حيوات النساء بوصفهن شخصيات رئيسة على خشبة المسرح، بيد أنه حتى اللحظة لا يوجد تأريخ متماسك لمشاركة النساء السوريات في عملية الإنتاج المسرحي بصفتهن صانعات مسرح لا شخصيات مسرحية.

ومن ثم، فإن أسئلتنا الحقيقة هي سبر السياق المسرح السوري، والتفكير به، وبعلاقته بصانعات

المسرح، مقتنعين أن البحث في هذا المجال سيكون بوابة لفتح مناقشة نرى أنها إشكالية في عالم الثقافة السوري، حيث توسعت اليوم الأماكن التي/تمارس فيها السوريات/يين نشاطهن/م المسرحي، من ناحية تعدد البلاد التي تعيش فيها غالبية سورية، ومن ناحية تغير الشكل النمطي للعملية المسرحية، لذا فإنه من المفيد إعادة الحديث عن صيرورة العمل المسرحي بغض النظر عن المنتج، والتركيز على سياق بنية العملية ذاتها.

ثالثًا: مسرح نسوي وليس مسرح المرأة

يُخلَط غالبًا في كلمات نسوي أو نسائي أو مناصر لقضايا المرأة، وهذا الخلط نفسه موجود في المسرح اليوم كما في دوائر الثقافة المتنوعة، ويبدو أن التوجه الذي يبحث عن حضور المرأة في المسرح يكون في أغلب الأحيان حول (حضور قضايا المرأة) أو العنصر النسائي في العمل المسرحي، ونظن أن كتابة مسرح يمس قضايا اجتماعية، ومنها ما يمكن تصنيفه ضمن (قضايا المرأة)، هو أمر مختلف تمامًا عما نفكر فيه مع المسرح النسوي، أو العملية المسرحية ذات البنى النسوية.

لذا فإنه من المهم شرح ما نسميه (مسرحًا نسويًا)، فالنسوية (Feminist) منهج فكري وحياتي يومي يعمل بصورة أساس على قضايا المساواة والإنصاف على أساس الجندر والهوية الجنسية، ويرتبط ارتباطًا رئيسًا بالنظريات الاجتماعية والنشاط السياسي، وتهدف النظرية النسوية (Feminist theory) اليوم إلى استجواب المساواة وعدم المساواة على طول الخطوط التقاطعية للقدرة والطبقة والجندر والعرق والجنس[2]، أي الخروج من التعريفات التقليدية، والتفكير بحضور النساء بوصفهن فاعلات، ولسن متلقيات سلبيات، لذا فإن المسرح النسوي مسرح واع في المستويات المختلفة من التوجه، والممارسة لتقاطعية (intersectionality) حياة النساء وحياة مختلف الفئات المهمشة في المجتمع من مثل مجتمع الميم، فالممارسة التقاطعية تهدف إلى تحدي التحليل الأحادي للقضايا، وتسلط الضوء على الأهمية التحليلية للعلائقية، وكيف أن المواقف الاجتماعية المختلفة التي يشغلها الفاعلون/ات، والأنظمة، والتراتبيات الهيكلية السياسية والاقتصادية، تكتسب المعنى والقوة (أو لا تكتسبهما) من علاقتها المتداخلة مع المواقف الاجتماعية الأخرى[3].

من المفهوم أن حضور المسرح النسوي ازداد ثقلًا مع حركات النسوية والمطالبات السياسية

(2) Day, Lisa. "What Is Feminism?", Women & Gender Studies at Eastern Kentucky University. 18 Feb. 2016.

(3) أحمد، علياء، النسوية التقاطعية: معناها، تطبيقاتها، نقدها، وإمكانية استخدامها في السياق السوري، مجلة قلمون، العدد 16، مركز حرمون للدراسات، الدوحة، 2021، ص189

والاجتماعية والاقتصادية، ومن ثم فإنه وليد حالة عامة سادت منذ بدايات عشرينيات القرن المنصرم، ولأنه مسرح يقاوم بصورة رئيسة التهميش والإقصاء اللذين تواجههما النساء، فهو مسرح يكترث بكامل العملية المسرحية من كتابة وإخراج ودراماتورجيا وسينوغرافيا بالاهتمام نفسه الذي يوليه للمعنى والخط الفكري النسوي الذي تنتهجه المسرحية، ويولي تطبيق هذه الأفكار تطبيقًا عمليًا مساحة كبيرة، وفي النتيجة هو مسرح يضم الحضور النسائي وقضايا اجتماعية تهتم بها النساء، ولكنه لا يكتفي بتلك المعايير فقط، في حين إن مسرحية ذات عنصر نسائي ليست بالضرورة مسرحًا نسويًا، بينما العكس صحيح.

رابعًا: مسرح نسوي في العملية المسرحية

في أثناء إعدادنا هذه المادة البحثية صُدِمنا بشح الموارد التي تناقش حضور المرأة في المسرح السوري، ومع تتبع المقالات والدراسات القليلة وجدنا أن الحديث عن حضور النساء مرتكز في ثلاث مواضع؛ الأول والأكثر شيوعًا هو حضورها ممثلة، والثاني وهو الأقل حضورها مخرجة، في حين إن الحضور الأخير هو حضورها كاتبة، وهو حضور معقد، ويحمل مجموعة من العوامل الأساس في مناقشته، ولكننا لن نتطرق إليه لأننا نحاول هنا في هذه المقالة التركيز على حضور صانعات المسرح السوريات في خضم العملية المسرحية، أي في إنتاج المسرحية نفسها، ولذا فسوف نتطرق إلى الحديث عن النساء خلف الكواليس وعلى الخشبة أكثر من الحديث عن تحديات الكتابة المسرحية.

ولأن المسرح وليد سياقه ولحظته، فقد كان المسرح النسوي وليد تقاطع الحركة النسوية ومطالبات النسويات بالعدالة والمساواة مع المسرح السياسي الذي ازدهر أيضًا في السبعينيات من القرن المنصرم، وخلقت هذه التقاطعات مسرحًا نسويًا بتحركات سياسية من مثل مسرح سفنكس (Sphinx Theatre)[4] في بريطانيا ومسرح المرأة العنكبوت (Spiderwoman Theater)[5] في الولايات المتحدة الأميركية.

وقد بدا للوهلة الأولى أن الخوض في أفكار المسرح النسوي جزء من سياقاتنا اليوم ومن مناقشاتنا في البحث عن موقعية النساء في المسرح، وهو جزء مهم من صورة الثقافة السورية، ولكن وعينا بتعقيدات الشكل الفرجوي في سورية، ومحاصرة بروبغندا الدولة رمزيةَ المسرح، والضغوطات والعقبات التي توضع أمام العاملين والعاملات في المسرح وتعيق دومًا تشكيل أي مساحة خاصة

(4) للمزيد مراجعة الموقع الرسمي للمسرح: https://sphinxtheatre.co.uk/

(5) للمزيد مراجعة الموقع الرسمي للمسرح: https://www.spiderwomantheater.org/blank-mpvle

وواضحة للعملية المسرحية، ولجنات الرقابة، ومنع الفرق الخاصة أو التضييق أو حتى نزوح كثير من السوريات والسوريين، أو هجرتهن/م ولجوئهن/م، وخسارتهن/م تراكمية العمل المسرحي، والاضطرار إلى البدء من جديد في بلاد مختلفة؛ سمح لنا بالتغاضي عن البحث والتفكير بمسرح نسوي، ولكن البحث عن تجارب النساء صانعات العرض المسرح من عين نسوية وتقاطعية، خاصة بعد عشر سنوات على الثورة السورية التي نرى أنها غربلة مجموعة من الأفكار والأنماط، فهي ترافقت مع إعادة فتح ملفات معلقة حول صناعة الثقافة في سورية من آلياتها وطرقها، وهدفها ورسالتها، وبالتأكيد فإن المسرح هو بوابة أساس للخوض في هذه التفصيلات كلها.

في الحقيقة يبدو من المتعثر كثيرًا مناقشة حضور النساء في المسرح السوري بوصفهن فاعلات خلف الكواليس، أما التفكير وحصر هذه المهن الداخلة في العملية المسرحية فهو جهد معقد، لأن الدراسات والمقالات التي كتبت في هذا الموضوع تكاد تكون نادرة، والبحث هنا ينطلق من إسقاطات متنوعة منها مشاهدات شخصية ومتابعات أو تلقف أي كلمة كتبت في زوايا مجموعة من المقالات أو اللقاءات مع صانعات المسرح.

خامسًا: الجندر والمسرح

يمكن عبر سبر سريع لتاريخ الإنتاج المسرحي السوري في القرن الماضي أن نرى حضور صانعات المسرح السوريات في ميدان المونودراما حضورًا ملحوظًا واستثنائيًا، فقد قدمت مخرجات مثل مها الصالح (خطبة لاذعة ضد رجل جالس) و(قبعة المجنون) و(شجرة الدر) و(الأيام الحلوة) التي كانت من إعداد خالدة سعيد[6]، ورولا فتال (عيشة) و(إسماعيل هاملت) و(الكونترباص) و(ياسين وبهية)[7]، وسهير برهوم (ليلة الوداع) و(أما بعد)[8]، وأمل عمران (فصل في الجحيم) و(مرأة وحيدة)[9]، وغيرهن عددًا من المونودرامات المتنوعة التي فيها من التجريب وإعادة تشكيل العلاقة مع المتفرج/ة الكثير، على الرغم من أنها مسرحيات صغيرة تعمل على ضبط احتياجات العمل الفني من نواحي اقتصادية ومكانية عدة، وحتى من طاقات بشرية، فهي مسرحيات ذات جهد جماعي لمنتج

(6) تيسير النجار، "في ثاني عمل اخراجي للسورية مها الصالح: "خطبة لاذعة ضد رجل جالس" تدين قمع "المؤسسة" الزوجية وتعري الرجل من بطولته المبالغ بها"، جريدة الدستور، 2004، https://cutt.ly/yEkJR2Rk

(7) نقوس المهدي، "تعريف رولا فتال"، موقع الأنطلوجيا، 2017، https://cutt.ly/sEkJ7Im/

(8) شاكر شاكر ومحمود لبنية، "حوار مع سهير برهوم كاتبة ومخرجة مسرحية "حياتكم الباقية""، موقع الهيئة العربية للمسرح، 2019، https://cutt.ly/LEkJ17o

(9) د.م، ""امرأة وحيدة" مسرحية سورية تخترق العوالم الداخلية"، موقع الجمل بما حمل، https://cutt.ly/ZEkKeKa.

فردي يعتمد على قوة شد الممثل/ة للمتفرجات/ين خلال زمن العرض، وقوته من ثم تعتمد على استخدام الفضاء المسرحي بطرائق مبتكرة ومجددة لتقديم الحكاية التي تعتمد على السرد، لذا فإنه يمكن القول إن أعمال المونودراما من وجهة نظرنا كانت بشكل من الأشكال بوابة لحضور المخرجات السوريات، حيث إنه لم يكن من السهل عليهن خوض هذه المساحة بوصفهن مخرجات قائدات للعروض، إلا أنهن شكلن وعيًا فارقًا في تصدرهن العملية الاخراجية، والوقوف وراء الكواليس، والتفكير في تفكيك النصوص عالمية أو محلية، ثم خوض صراع في الحصول على الأحقية في إدارة العملية إدارة كاملة متكاملة، حتى إن بعضهن درن بعروضهن في المهرجانات العالمية، وحصدن جوائز على هذه المونودراما، على الرغم من أن محاولاتهن غالبًا ما كانت خارج الخط الإنتاجي الرسمي، وكانت مبادرات فردية شجاعة منهن.

من الغريب أنه في خضم الحديث عن حضور الفاعلات المسرحيات السوريات في المونودراما صادفتنا مقالة لعلي الراعي (المونودراما ومبدعات المسرح السوري) في مجلة الحياة المسرحية السورية التي أفردت ملف عددها 98-99 للحديث عن (المرأة في المسرح السوري.. حضورًا وإبداعًا)، وإذ أقر الراعي أن المرأة اقتحمت مجال المونودراما من النواحي جميعها تأليفًا وإخراجًا وتمثيلًا، إلا أنه أوضح بصورة أساس نقطة عدها مهمة للشرح وهي:

((أما تمثيلًا فكانت هذه العروض ميدان المرأة الأبرز، وهذه العروض وبحكم طبيعة المونودراما ضحَّت بعنصرَي الصراع والحوار التقليديين ليتحولا إلى مناجاة ومونولوجات فردية، وربما من هنا يُفسَّر تفوق المرأة وحضورها أكثر على الخشبة أكثر من التأليف والإخراج باعتبار أن التمثيل شكَّل المعادل لما تناجي في التمثيل به النساء في واقع حياتهن، ولما عُرفت به المرأة وتفوقت به من كونها (الحكّاءة) الأكثر فاعلية وإقناعًا...))[10].

وللتعقيب على حديث الراعي السابق، فإنه يحيلنا إلى قضية تشمل وجود النساء وجودًا كاملًا في قطاع المسرح، ونرى أنه يمكن مده إلى قطاع الثقافة كاملًا، وهو سؤال وجودها بصورة كبرى على الخشبة بصفتها ممثلة أكثر منها خلف الخشبة مخرجة أو دراماتورج، ونظن أنه للإجابة علينا النظر بصورة عامة إلى الجندر والمسرح آلية لفهم مسببات حضور النساء في العملية المسرحية، وخفاياه.

تتمحور فكرة الأدوار الجندرية حول القواعد المجتمعية الحاكمة للمظهر والسلوكات والقيم التي يُنظر إليها في المجتمع على أنها الأصح والأصلح لكل من الرجال والنساء والفئات المجتمعية المختلفة، ومن ثم تبنى على هذه الأدوار توقعات من الآخرين/ات، وتترتّب عليها تقييمات محددة للأفراد الذين

(10) علي الراعي، "المونودراما ومبدعات المسرح السوري"، مجلة الحياة المسرحية، ع: 98-99، (دمشق، 2017)، ص72.

يمتثلون/ن أو يرفضون/ن هذه القوالب والقواعد المجتمعية بدرجات مختلفة[11]، وبناء عليه فإن مناقشة الأدوار الجندرية هي مناقشة لأشكال التنميط التي تقع فيها الفئات المهمشة في المجتمع، وأولها المرأة، فترتبط قدرتها على المحاكمة والإنتاج بما يطلق عليه (سيطرة العاطفة) و(كثرة الكلام) عند النساء، وبالنتيجة تحدد قدرتها على الفعل بمجموعة من الأفكار المسبقة والمغلوطة أحيانًا، ضمن الأدوار الجندرية يُفترَض كون النساء ممثلات أفضل منهن مخرجات، ويُفترَض أن النساء قاصات وروائيات أكثر منهن مسرحيات، لأن الرواية تناسب اندفاعاتهن الوصفية أكثر[12]، ويصبح ضمن هذه الافتراضات وجود صانعات المسرح خلف الكواليس استثناء أو اختلافًا.

وقد ناقشت الكاتبة المسرحية والناقدة البريطانية ميشلين واندور (Michelene Wandor 1940-) هذه الاستثناءات: ((المخرج هو قائد والمجتمع كان بطيئًا في رؤية النساء كقائدات بالفطرة، أو صاحبة سلطة (...) لا تكافح المخرجات ضد صعوبات تجريب العمل (الفني) غير التقليدي فقط ولكن ضد نسيج تكييفهن الاجتماعي. الإخراج في الواقع هو مهمة تتطلب صفات مرتبطة عادة بنمط السلوك الذكوري والأنثوي (...) وفي حين تسمح الفكرة التقليدية للفنان الذكر بالجمع بين طرفي الصفات (الصلبة) و(اللينة)، لم يكن من السهل على النساء القيام بذلك لأن السلطة الفنية النسائية نادرًا ما تظهر في الأماكن العامة))[13].

فهي معركة حول طبيعة العمل النسوي وحول قيادة العمل المسرح حيث أنه يمكننا القول إن بيئة الثقافة السورية في حدودها المعروفة كانت بيئة تحررية وتقدمية في أغلب الأحيان، ولكن هذه البيئة نفسها لم تنتج مخرجات و"دراماتورجات" بزخم عالٍ، لذا فإن السؤال عن تشكيل البيئة سؤال مشروع، ونرى أن أهم خصائصها هي قدرتها على حصر النساء ضمن أفكار معينة ونمطية، فلن نجد بالتأكيد محاربة شرسة علنية لموقع النساء مخرجات أو "دراماتورجات"، ولكن السياق الذي سمح للممثلين في سورية أغلبهم بتجريب العمل الإخراجي كان السياق ذاته المشكك جدًا في قدرات النساء، وهي إشكالية لا تخص أشخاصًا أو أفرادًا إنما نمط تفكير وتوجه، ومن ثم لن تفكر النساء بأنفسهن بوصفهن قادرات على إدارة العملية المسرحية، وسيتنحين أو حتى لن يخضن هذه التجربة، وهذا هو جوهر البحث من عدسة جندرية حول سياقاتنا المسرحية، وهذا هو السؤال عن حضور صانعات المسرح خلف الكواليس.

(11) د.م، "أدوار جندرية"، ويكي جندر، 2020، https://cutt.ly/MEkKsPD

(12) محمود منير، "غادة سويلم.. المسرح النسائي المصري في دائرة الضوء"، موقع العربي الجديد، 2020 https://cutt.ly/sEkKjuY

(13) Michelene Wandor, Carry On, Understudies: Theatre and Sexual Politics, (London: Routledge,1986), P109.

سادسًا: حضور صانعات المسرح السوريات

في الحقيقة تخوض النساء دومًا الطرق الصعبة والمتعثرة نفسها في مجالات الحياة جميعها، وفي بقاع الأرض جميعها، وفي حين تكون هنالك مجالات وأماكن أكثر تقدمية من أخرى، إلا أن الصورة الكاملة قاتمة وغير عادلة بالتأكيد، لذا فإن الفجوة العميقة لتقدم النساء فجوة من مستويات وطبقات عدة، وتشمل أكثر من زاوية نظر، منها التاريخي ومنها المجتمعي ومنها الاقتصادي والسياسي، فتلك الطبقات كلها تتعاون أو تتقاطع في النظر إلى صيرورة وجود النساء في المساحة العامة، ويكاد لهذه الأسباب أن يكون البحث عن صانعات المسرح السوريات سهلًا ومعقدًا في آن معًا، سهلًا لأن وجودهن مرتبط أغلب الوقت بمكانين هما المسرح القومي والمعهد العالي للفنون المسرحية، ومعقدًا لأن التجارب المستقلة معظمها، والتي كانت على هامش هذين المكانين، هي تجارب مغيبة، وخاصة تجارب المحافظات البعيدة عن دمشق.

أما المسرح القومي الذي أنشئ في 1960 فقد حاول أن يجمع الفرق المسرحية السورية المختلفة، والتي كانت حتى تلك المدة نوادي اجتماعية نابعة من رغبات الأفراد في ممارسة المسرح من دون أي تنظيم، وهكذا وضعت الدولة يدها على هذه الفرق، وطالبت الجميع بالانضمام إليه، أو فرضت عليهم ذلك، وصارت وزارة الثقافة والإرشاد القومي آنذاك المسؤولة الرسمية عن المسرح في سورية، على الرغم من اختلاف الآراء حول فاعليتها الحقيقية في تلك المدة[14]، وقد ظهرت النساء في تلك المرحلة ممثلات على خشبات المسرح القومي قادمات مثلهن مثل زملائهن من هذه الفرق والنوادي المسرحية المختلفة، وبالطبع لا يمكن آنذاك تتبع أي صانعات مسرح خلف الكواليس لقلة المصادر أولًا، وللبيئة المجتمعية التي ناقشناها سابقًا، وبالطبع، فإن حضور الممثلات في تلك المدة كان أمرًا معقدًا ومليئًا بالصعوبات، وشكل تحديًا لبنية المجتمع وشكله، ما أجبر بعض الممثلات على تغيير أسمائهن، أو احتاج المخرجون إلى الاستعانة بأقربائهن لتمثيل الأدوار النسائية[15] وغيرها من الطرائق البديلة لمحاولات وصول النساء إلى الخشبة.

((أداء يفترض ظهورًا على الخشبة، في المنظور المادي للحضور من خلال الجسد والصوت والتعبير الحي، حضور مباشر لا يغطيه شيء حضور يقتضي تحديًا خاضته المرأة من خلال خشبة المسرح، للخروج إلى العام، والتعبير عن الذات، لان هذا الظهور والخروج كليهما يصبحان جزءًا من عملية عرض المرأة لدورها المتغير في المجتمع وفي الثقافة السائدة.[16]))

(14) بارعة ياغي، "مقابلة مع نهاد قلعي في دمشق أيامًا قبل رحيله"، موقع التاريخ السوري المعاصر، د.ت، https://cutt.ly/XEkKC8Q.

(15) عبد الفتاح قلعة حي، "ممثلات المسرح الحبليات.. تحدٍّ وشغف"، الحياة المسرحية، ع: 98-99، (دمشق، 2017)، ص78

(16) د.م، "البدايات مختلف عليها وسط رفض المجتمع لها المرأة الممثلة وتحديات الظهور في المسرح العربي"، جريدة البيان، 2020،

بعد مرحلة الستينيات ازدهر المسرح الجامعي والمسرح العمالي أيضًا في سورية وأصبحا مسرحان حيويين ويضمان مجموعة واسعة من الممثلات والحضور النسائي على الخشبة ويمكن عزو ذلك إلى أنهما كانا مسرحين حرَّين إلى حد ما من تعقيدات المسرح القومي، كما أن حضور الطالبات الجامعيات في المسرح الجامعي له وقع مجتمعي أخف نسبيًا من امتهانها للتمثيل، الأمر الذي صار بسببه المسرحان رافدان أساسيًا من ناحية تواجد العنصر النسائي في المسرح القومي[17]، وقد أحصى جان ألكسان 42 ممثلة فقط في المسرح القومي بين عامي 1959-1988[18] ومخرجة واحدة من أصل 29 مخرج.

ونرى بذلك أنه بقي حال صانعات المسرح في فلك التمثيل حتى وقت متأخر نسبيًا حيث تذكر المصادر أن أول عرض إخراج نسائي كان لنائلة الأطرش عام 1974 للمسرح الجامعي بعنوان (انتظار) من إعداد ممدوح عدوان عن نص (في انتظار غودو) لصاموئيل بيكت (Samuel Beckett)[19]، وثم تغيب في حضورها على المشهد المسرحي السوري بسبب سفرها ودراستها حتى عام 1984 في عرض (الزير سالم) لألفرد فرج[20]، لتتّالى بعدها مجموعة من العروض تحت توقيعها منها (الليلة الثانية عشر) لشكسبير1986، "شيء من موليير" بتوليفتها الخاصة من نصوص موليير1988، (بيت برناردا ألبا) و(موت فوضوي صدفة) [21]1991. حتى خروجها من سوريا 2012 وعملها في الإخراج والتدريس في نيويورك[22].

شكلت الأطرش بالتأكيد حالة مختلفة حيث درست الإخراج المسرحي في يوغسلافيا وعادت تحمل شهادة الدكتوراة فيه، لذا فإن حضورها كان طاغيًا وأساسيًا وهو ما لم يكن سهلًا لكثير من صانعات المسرح، فضمن ظروف معينة ومتشابكة كانت الأطرش دعامة في المسرح القومي ولاحقًا في المعهد العالي للفنون المسرحية.

شكل المعهد لحظة فارقة تمامًا في حياة المسرح السوري، فإنشاء مكان لتدريس المسرح بأبوابه المختلفة كان تطورًا ملحوظًا ومتسارعًا في الحياة المسرحية، ويحسب لهذا المعهد أنه فتح أبوابه للمهتمات والمهتمين، الراغبات والراغبين في دراسة المسرح، ومن ثم بدأت عملية تعليمية في صقل

https://cutt.ly/SEkLe2D

(17) عبد الفتاح قلعة حي، "ممثلات المسرح الحبليات.. تحدٍّ وشغف"، ص75.

(18) جان ألكسان، المسرح القومي والمسارح الرديفة، (دمشق: وزارة الثقافة، 2012)، ص52.

(19) عبد الناصر حسو، "نائلة الأطرش المرأة مخرجة في المسرح السوري"، الحياة المسرحية، ع: 98-99، (دمشق، 2017)، ص86.

(20) د.م، "المسرح القومي السوري مرحلة التأسيس، شبكة بحوث وتقارير ومعلومات"، 2021، https://cutt.ly/EEkLaxK

(21) ناصر ونوس، في مهب الرقابة: العرض المسرحي في سورية 1988- 1997 - قراءات نقدية، (لندن: دار إي - كتب، 2019)، ص16.

(22) A.u, "Naila Al-Atrash", scholarsatrisk website, 2016, https://cutt.ly/AEkLSBg

مواهب جيل جديد، وتنميتها، وقد استعان المعهد بخبرة مجموعة واسعة من الأساتذة، حفزت وطورت من هذا المكان ليتسع للجميع، ونرى أنه منذ أولى الدفعات التي تخرجت من المعهد في قسم التمثيل سنة 1981 كان هنالك 3 ممثلات من أصل 17 ممثل وممثلة، وهو ما يحسب لهذا المعهد على الرغم من هذه الأرقام الضئيلة، فكما ذكرنا، كان من الصعب جدًا امتهان التمثيل للنساء، فما بالنا بدراسة الأمر 4 سنوات قبل خوض غمار العمل المهني، والتركيز على خريجات قسم التمثيل لا يعني بأي من الأحوال عدم النظر إلى أقسام المعهد الأخرى من دراسات مسرحية ورقص وسينوغرافيا وتقنيات، حيث شكل المعهد بأقسامه جميعها حالة مختلفة ومتنوعة.

على الرغم من عدم وجود إحصاءات رسمية لأعداد الخريجات والخرجين من المعهد العالي، إلا أنه بسبر عدد الخريجات في قسم التمثيل بين عامي 1981 و2001 نجد أنه من بين 210 خريج وخريجة هنالك 59 امرأة فقط[23]، وحتى مع هذه الأرقام الهزيلة لم نستطيع معرفة تجارب إخراجية سوى لأمل عمران، ورغدة الشعراني (شوكولا) و(تيامو) و(لحظة)[24]، ونورا مراد (بعد كل هالوقت) و(هويات) و(إذا انتهوا ماتوا) و(ألف مبروك)[25]، إضافة إلى آنا عكاش القادمة من الدراسات المسرحية بمسرحيات مثل (هن) و(عبور)، ثم في مراحل زمنية لاحقة حضرت عروض فردية لمخرجات من جيل الشباب من مثل (اليوم وأمس) لمريم علي، و(كحل عربي) لسوزان علي، و(جفون) لرنا كرم[26]، وقبلهن (أوضة سورية) لعلا الخطيب[27]، و(مدينة من قش) لعهد فنري[28]، وحنان قصاب حسن في عرض (هذه المرة)[29]، ومي سعيفان القادمة من الرقص في إخراج المسرح الحركي (عواقب) و(كونكريت)[30].

وعلى الرغم من القلة في قدرتنا على تتبع نتاج المخرجات، يبدو الوضع أكثر ضبابية مع الدراماتورجيا والسينوغرافيا وتقنيات الإضاءة، حيث لا يمكن تتبع أي تجارب واضحة لغياب التوثيق غيابًا كاملًا، ما يحيلنا إلى الملاحظة الشخصية والمتابعة، وعليه فإنه يمكن عد حضور بيسان الشريف في مجال

(23) د.م، "دفعات المعهد العالي للفنون المسرحية"، منتديات ستار تايمز، 2006، https://cutt.ly/JEkL1BR.

(24) رنا زيد، ""لحظة" رغدا الشعراني عرض مسرحي صاخب بصريًا"، الجمل بما حمل، د.ت https://cutt.ly/8EkL3E5.

(25) نضال قوشحة، ""معانقات" رحلة مسرحية سورية تبحث عن أبجدية الجسد العربي"، العرب، 2018، https://cutt.ly/OEkZeMv.

(26) آنا عكاش، "المسرح السوري خلال السنوات العشر الأخيرة"، حكاية ما انحكت، 2021، https://cutt.ly/kEkZd4s.

(27) كنعان البني، "أوضة سورية تتسع المحبين".

(28) د.م، "مسرحية مدينة من قش الجزء الأول"، منتديات ستارتايمز، 2009، https://cutt.ly/bEkZvGz

(29) د.م، "مسرحية بيكيت في معصرة زيتون لتعميق الإحساس بالاختلاف"، جريدة الشرق الأوسط، 2000، ttps://cutt.ly/XEkZYWG.

(30) خليل صويلح، "مي سعيفان: الباليرينا حرّرت جسدها من ثقل الآخرين"، جريدة الأخبار، 2010، https://cutt.ly/REkZLI5.

السونوغرافيا مع المسرحيات الشبابية، وبخاصة اليوم في بلاد الهجرة واللجوء، كما التجارب الشابة لكل من ولاء طرقجي وسلمى حويجة، وحضور ريم محمد في مجال الإضاءة والتقنيات المسرحية، والتجارب الشابة لألمى بيروتي، أما في مجال الدراماتورجيا فنذكر طبعًا الدكتورة ماري إلياس، والدراماتورج رانيا مليحي التي تعمل بصورة مستمرة في ألمانيا منذ أكثر من عشر سنوات، وآنا عكاش ورولا فتال ولواء يازجي ومي سعيفان وهبه محرز وغيرهن، ولا يمكننا هنا حصر كل التجارب التي إما دخلت تحت مسمى الإعداد المسرحي، أو التي رافقت عروض تخرج دفعات المعهد العالي للفنون المسرحية، وهذا ما يحتاج إلى الوصول إلى أرشيف وتوثيق ليس بين يدينا من جهة، ومن جهة أخرى لم يسعفنا الوقت في هذا البحث إجراء مقابلات حية مع بعض من المخرجات، على الرغم من وعينا أنها كانت لتكون إثراء عظيمًا، لنسمع مباشرة عن الحواجز والعقبات التي واجهنها، وآلياتهن في التعامل معها.

سابعًا: خاتمة

نبحث في المسرح عن انعكاسنا وعن رغبتنا في سبر الواقع والتفكير فيه، ونرى عبره راهنية الأحداث والأفكار، لذا، يحوز المسرح بصورة أساس على لحظة الآن وهنا، وتقابل الجمهور بالفاعلات والفاعلين وطقسه المستمر خارج حتى الخشبة هو صيرورة تتطور وتتكامل ويبنى بعضها فوق بعض، لذا فإننا حين نبحث عن صانعات المسرح خلف الكواليس، نبحث أيضًا عن حضور النساء كثقل أساس في الحياة العامة، وفي الفضاء الثقافي وتشابكه مع الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية للبلاد، ويصبح هذا الحضور مرآة يمكننا عبرها فهم تركيبة هذا الفضاء.

حاولنا في هذا البحث أن نكون واقعيات ومنطلقات من أن كل ما هز البلاد ما بعد ثورة2011 لديه خيوط أساسية من ستينيات القرن المنصرم، ومن ثم لم نفرض التعريفات النسوية والجندرية على المسرح السوري بل استشففناها منه ومن مراحله المتنوعة، مناقشة الأدوار الجندرية وحضور النساء في علب التنميط كانت من رحم واقعهن، وتفنيد حضورهن المتنوع في إنتاج العملية المسرحية كان مما نملك من معلومات مع غياب كامل لأي توثيق استطعنا الحصول عليه، وهكذا فإنه لا يمكن بأي حال أن نقول أننا وجدنا في بحثنا هذا المسرح النسوي السوري، ولكننا رغبنا في إلقاء الضوء على صانعات المسرح السوريات خارج أطر كانت تثقل كاهلهن حتى في أغلب المقالات والدراسات التي حاولت التوقف عند تجاربهن، فباستثناء مجموعة كبيرة من المقالات التي أغفلت حضورهن إغفالًا كاملًا، كانت تلك المقالات التي جربت أن تغطي عروضًا مسرحية ذُكِر فيها شركاؤهم الرجال في الأعمال

المسرحية اللواتي قدمنها من دون ذكرهن ممثلات أو مخرجات[31] أو ربطتهن على الفور بالزوج أو الأب، وهي طريقة نمطية لتعريف النساء عبر جر إنجازاتهن إلى العلاقة مع الرجال في حياتهن، فسيطالعنا بالتأكيد مئات أو آلاف المقالات عن أسعد فضة المخرج والممثل من دون أن تكون أهم نقطة للحديث عنه هي أنه زوج المخرجة والممثلة مها الصالح، في حين إن المقالات عنها كلها كانت تبدأ بمعلومة أنها زوجة أسعد فضة، أو تنتهي بها، والحال مماثل مع نائلة الأطرش، فالمكتوب عنها في الإنترنت باللغة العربية أنها طليقة خالد تاجا، والأمر ذاته مع رغداء الشعراني وغيرهن كثير، ومن ثم نزعت الوكالة عن النساء بوصفهن فاعلات وصانعات حدث، وتحولت قيمة إنجازهن عبر آلية من آليات المجتمع الأبوي في تأطير النساء.

كان لا بد من ذكر هذه النقطة حول ما راقبناه خلال كتابتنا هذه المادة، لأننا رأينا أنها تتناسب بصورة كبيرة مع بحثنا حول حضور صانعات المسرح السوريات، فهذا الحضور الذي كان واضحًا على أرض الواقع، وربما مؤثرًا في لحظات كثيرة، كان مشوهًا في حضوره الإعلامي، أو حتى خارج لحظة إنتاجه كعمل مسرحي، وبالتأكيد فإن محاولة مناقشة هذا الحضور تحتاج إلى فرد صفحات كثيرة، وإعادة قراءة السياق السوري بتأن، وإنما حاولنا هنا أن نسلط عدستنا الجندرية على توازنات العمل المسرحي وسياق الإنتاج المسرحي السوري بالعلاقة بصورة أساس مع صانعات المسرح، على الرغم من أننا نعرف أننا قد أغفلنا بعض الأسماء أو التجارب إلا أننا حاولنا أن نكون أمينات قدر الإمكان إلى ما وصلنا إليه من معلومات، وهي رحلة شاقة جدًا في تتبع موضوع لم يكتب عنه إلا النذر اليسير، وحاولت هذه المادة أن تضع هذه المعلومات في تسلسل وسياق بحثنا فيه عن الأثر الذي شكلته صانعات المسرح، والصيرورة والعملية التي خضنها، مترافق ذلك مع سياق المسرح السوري، وهي مادة أولية في هذا المبحث على أمل أن نستطيع لاحقًا التبحر فيها، واختبار هذه المعلومات وتقاطعها على الأرض.

(31) كنعان البني، "أوضة سورية تتسع المحبين"، زمان الوصل، 2009، https://cutt.ly/FEkZz03

المصادروالمراجع

باللغة العربية

1. ألكسان. جان، المسرح القومي والمسارح الرديفة، (دمشق: وزارة الثقافة، 2012).
2. ونوس. ناصر، في مهب الرقابة: العرض المسرحي في سورية 1988- 1997 - قراءات نقدية، (لندن: دار إي- كتب، 2019).

بلغة أجنبية

Michelene Wandor, Carry On, Understudies: Theatre and Sexual Politics, (London: Routledge,1986).

مسرح الشهادات السوري بعد 2011

إعادة التحكم بالسردية

وائل سالم خوري[1]

أولًا: حول البحث ومنهجيته

سنجيب في هذا البحث عن سؤال آثار وضع المهاجرين/ات واللاجئين/ات وتعقيداته على الخشبة وتقديمهم/ن لشهاداتهم/ن الشخصية، عبر التعمق في الأبعاد النظرية والفكرية لطبيعة هذه النوع من الأداء، ومفهوم السردية ضمن الممارسات المسرحية في مسرح الشهادات واستعراض تاريخه باقتضاب، إضافة إلى استعراض عدد من تجارب أداء المهاجرين/ات واللاجئين/ات السوريين/ات في أوروبا منذ 2011 حتى 2020.

ثانيًا: مقدمة

بعد أكثر من عشر سنوات على بدء الثورة السورية، والمسارات والمراحل المختلفة التي مرت بها، ما زال العمل على التحكم في سردية ما حدث، حقيقة ما حصل ويحصل في سورية هو أولوية لكثير من السوريين والسوريات، على الرغم من تغير السياقات وتنوعها. وبخاصة مع بروز سرديتين طاغيتين على المشهد السوري؛ الأولى سردية النظام السوري بكل ما تحمله من زيف، والثانية هي السردية الغربية التي تهمش السوريين والسوريات وما جرى معهن/م وتضعهن/م في تعريف واحد هو اللاجئين واللاجئات فقط، ما يجردهن/م من كليّتهن/م وتعقيدها ويقلل من إنسانيتهن/م ضمن آلية من الآخرية تنزع عنهن/م كل خلفياتهن/م وأفكارهن/م ليصبحن/وا جزءًا من سردية الغرب فقط.

صار من المهم لكثيرين البحث عن أي وسيلة أو طريقة للمحافظة على الحكاية السورية وتقديمها

(1) مخرج ومدرب مسرحي وباحث ثقافي.

سياسيًا أو اجتماعيًا أو ثقافيًا. لم يكن المسرح بعيدًا من هذه الصيرورة، وقد حاول مختلف صانعات/و المسرح بطرقهن/م المتعددة، المحافظة على حقيقة ما حدث ويحدث، وهكذا برزت مجموعة من الأساليب ضمن هذا المشهد المسرحي السوري وفي الشتات على وجه الخصوص، لعل أكثرها شيوعًا هو مسرح الشهادات والمسرح التوثيقي.

عملت هذه الأعمال المسرحية التي انتهجت أسلوب مسرح الشهادات على استعادة السردية السورية، أو الحديث عن ثورتنا وتبعيتها من وجهة نظرنا، الأمر الذي جعل مسرح الشهادات هو مسرح الآن وهنا بالنسبة إلى كثير من السوريات/ين فهو فرصة لهم ليحكوا من دون وصاية من أحد أو وكالة على قصتهم.

ثالثًا: مسرح الشهادات؛ تعريف إصلاحي وتاريخي

يُصنف مسرح الشهادات تحت عباءة المسرح الوثائقي (أو المسرح التوثيقي - Documentary theatre) الذي يسمى أحيانًا مسرح الاقتباس الحرفي (Verbatim theatre)، وتبنى عروض المسرح الوثائقي على المواد الأرشيفية والوثائق الأصلية وبروتوكولات المحكمات والمقابلات والإحصاءات والتقارير البحثية، إضافة إلى الشهادات والقصص والمواد البيوغرافية والذاتية وإعادة التمثيل أو الإحياء، ويتم عبر العمل عليها أخذ عدد من هذه المواد لإنتاج نص غير خيالي.

يمكننا متابعة بدايات المسرح الوثائقي المعاصر ضمن الممارسات المسرحية المختلفة في كل من ألمانيا والاتحاد السوفياتي ضمن عشرينيات القرن المنصرم وثلاثينياته، أسس بوريس يوتزاهين (Boris S. Yuzhanin) أول فرقة (الكنزة زرقاء) (Синяя блуза) في 1923 في موسكو، وسميت هكذا نسبةً إلى الرداء الرسمي للفرقة الذي كان هو رداء عمال المصانع الأزرق التقليدي آنذاك. ثم ظهرت مجموعات مماثلة، وأخذت باستعمال الاسم نفسه، في أوائل عام 1924 وأصبح يطلق على ما تقدمه (مسرح الصحف الحية) (Живая газета театр)، وُضعت فرق الكنزات الزرقاوات المختلفة تحت رعاية مجلس مدينة موسكو للنقابات العمالية ثم مكتب التحفيز والبروباغندا لاحقًا، وكانت مختلف هذه الفرق تقدم عروضًا مسرحية مبنية على الأحداث الجارية والصحف، وتستهدف بصورة أساس بعروضها المناطق الفقيرة التي تنتشر في ها الأمية. فكانت تقدم الأحداث الجارية عبر الأداء والأغاني والرقص. من الجدير بالذكر أنه مع بداية الثلاثينيات كان هناك أكثر من 5000 عضو محترف وهاوٍ ضمن فرق الكنزات الزرقاوات المختلفة في الاتحاد السوفياتي.[2]

(2) F. Deák, "Blue Blouse" (1923-1928), The Drama Review, TDR, 17(1), (1973). 35–46. https://doi.org/10.2307/1144790 .

في الوقت ذاته في ألمانيا كان إروين بيسكاتور (Erwin Piscator) يقدم عروضًا مسرحية تجريبية ضمن أماكن بديلة وفي الهواء الطلق للعموم، متأثرًا بتجارب المسرح التحريضي في الحرب العالمية الأولى، ومستفيدًا منها، في 1925 كتب وأخرج (بالرغم من كل شيء) (Trotz Alledem)، وهي مسرحيته الأولى التي استعمل فيها لقطات من أفلام وثائقية مصورة، وكان العرض مشتقًا بالكامل من وثائق سياسية.[3] استعمال المواد البصرية والفلميّة وتداخل الوسائط ضمن الأعمال المسرحية التوثيقية المختلفة هو أحد أبرز التقنيات التي ما زالت تستعمل بكثرة حتى بومنا هذا، وبخاصة مع انتشار جماليات المسرح مابعد الحداثوي.

هكذا أخذ هذا النوع المسرحي بالانطلاق ضمن مختلف البلدان مع منتصف القرن الماضي، وبخاصة من جانب المسارح والفرق المسرحية اليسارية التي رأت فيه آلية لجلب التغيير الاجتماعي والسياسي، التطور الكبير الذي أتى إلى المسرح التوثيقي بعد الحرب العالمية الثانية كان مع انتشار أعمال بريتولد بريشت (Bertolt Brecht) وأفكاره، وخصوصًا مفهوم التغريب المسرحي، وقدرة الممثلين على الخروج عن أدوارهم والتعليق على ما يحدث، واستعمال قصص شخصية للتعليق على ما يُقدم.

خارج أوروبا كان للمسرح التوثيقي أثر كبير أيضًا، حيث كثرت العروض التوثيقية وبخاصة تلك التي استعملت قصصًا شخصية للمؤدين أو المؤديات، وكان لهذه الأعمال المسرحية انتشار واسع في جنوب أفريقيا، وتناولت الفصل العنصري في البلاد، وأطلقت الباحثة المؤرخة المسرحية جنوب الأفريقية لورين كروغر (Loren Kruger) على هذه الأعمال المسرحية مصطلح (مسرح الشهادات) (Testimonial theatre)، وميزته بوصفه نوعًا منفصلًا ضمن المسرح التوثيقي بكتاباتها الأكاديمية[4]، وهكذا في مسرح الشهادات يصبح المرء هي/و الوثيقة، وتتحول قصته/ا، مشاعره/ا، أثر ما حدث فيه/ا، إلى شهادة من المنظور الشخصي الذي ينفتح على المنظور العام، وتصبح الحكاية وراويها/ راويتها هي الفكرة والهدف.

(3) Alfred Joseph III Loup, "The Theatrical Productions of Erwin Piscator in Weimar Germany: 1920-1931." (1972). LSU Historical Dissertations and Theses, 2348. https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/2348.

(4) H. Enright, Theatre of Testimony: A Practice-led investigation into the role of staging testimony in Contemporary Theatre (thesis), (University of Exeter: 2011).

(يجدر الذكر أن مصطلح مسرح الشهادات استعمله سابقًا كثير العاملين في هذا النوع لكن لم يميز هذا النوع بوصفه نوعًا منفصلًا إلا لاحقًا).

ثالثًا: سردية مسرح الشهادات السوري في المهجر/ بلاد اللجوء

بعد الدمار الكارثي والحرب التي حصدت كثيرًا من أرواح السوريات والسوريين، اضطر الشعب السوري أغلبه إلى النزوح واللجوء والهجرة القسرية إلى بقاع مختلفة وبلدان عدة، وبخاصة مع بداية ما يسمى بموجات اللجوء. أدت هذه الأسباب إلى انتشار العاملين/ات السوريين/ات في الثقافة في مختلف البلدان، ومن ثم أصبح هنالك ضرورة لإعادة التفكير في المشهد الثقافي السوري كله؛ ومنه العمل المسرحي بما يتطلبه من خصوصية بوصفه فنًا جماعيًا يتطلب المكان والفنيين وغيرهما من الشروط. ما ترتب عليه من تكيفات جديدة وحيثيات مختلفة بدأت تظهر في قطاعات وزوايا مسرحية جديدة، فكان أن ظهرت مسرحيات سورية جديدة متنوعة التشكيل من المشروعات الفردية أو التي كانت بالتعاون مع مؤسسات سورية وعربية وغربية أو بمنح حكومية أو خاصة، خلقت هذه الموجة الجديدة من المسرحيات أفكارًا تتناسب مع (الآن وهنا) من ناحية موضوعاتها وشكلها وصيرورة إنتاجها وعملية عرضها وتسويقها أيضًا، إضافة إلى هذا كان للمسرح التوثيقي بمختلف أنواعه، ومن ثم لمسرح الشهادات أيضًا، حصة أساسية من مجمل ما أُنتج في تلك المرحلة حتى الآن.

دفعت الثورة وهول جرائم النظام التي تلتها والحرية المكتسبة في المناطق المحررة أو ضمن المهجر عددًا من المسرحيين/ات السوريين/ات لاختيار الابتعاد عن المتخيل، والغوص في غمار الواقع والبحث فيه والتوثيق لكل ما جرى وما زال يجري. وأوجد كل طرائق مختلفة في التعبير عن الحكاية السورية وخاضوا/خضن في تفكيك السردية وبنيتها، لكن إضافة إلى هذا كان هناك اهتمام في بلاد المهجر من الفنانين ومختلف المؤسسات الفنية وغير الفنية الحكومية وغير الحكومية للعمل مع الوافدين والوافدات الجدد، وتقديم قصصهم بمختلف الأشكال، وفي المسرح كثرت الأعمال المسرحية التي وضعت اللاجئين واللاجئات على الخشبة لتقديم حكاياتهم المختلفة. يمكننا تبين نوعين أساسين ظهرا في مسرح الشهادات هما:

1. مسرح الشهادات حيث القاص/ة والحكاية سورية وفريق العمل الأساسي سوري
2. مسرح الشهادات حيث القاص/ة والحكاية سورية وفريق العمل الأساسي غير سوري

إن التميز بين هذين النوعين مهم وضروري لتبين الفوارق في إعداد هذه الأعمال المسرحية المختلفة وتقديمها، والفرق بين كوادر العمل التي عملت فيها وتأثيرها، إضافة إلى سؤال التمويل، ومن ثم الفوارق بين حساسيات التحكم في السردية، إلا أن البحث لن يفند أعمال النوع الثاني ويعددها، لكنه سيستعملها كنقطة مقارنة عامة فقط.

يهتم بحثنا هنا بمسرح الشهادات السوري فقط، والسؤال الكبير بالنسبة إلينا: هل يمكن عدّ الأعمال المسرحية سورية إن كان فريق العمل الأساس ليس سوريًا؟ أي إن كان كل المتحكمين/ات الفعليين/ات في المادة التي تُقدَّم هم/ن غير سوريين/ات؟ هل المقياس هو القصة والحكاية فقط أم فريق العمل الأساس الذي اختار العمل، وقرره، وأنجز عملًا مسرحيًا؟ وماذا عن التمويل وجنسيته وأهدافه؟ ما علاقات القوة والديناميات التي تؤثر في هذا؟ وهل من المجدي وضع حدود كهذه؟

سننطلق ضمن هذا البحث من أن المقياس هو فريق العمل الأساس، وأنه هو ما يجعل العمل سوريًا وليست القصة أو الحكاية فقط، متجاهلين جانب التمويل الذي ليس لكثير من الفنانين/ات القدرة على التحكم فيه. قرارنا هذا لتحديد ما سيشمله البحث نابع من رغبتنا في وضع حدود علمية واضحة للبحث، ولضيق الوقت الموجود لإنجاز البحث، لكنه أيضًا نابع من موقف ورأي لدينا مع إدراكنا أنه يستحق المناقشة والبحث فيه بصورة مستقلة، ولكن ليس مكانه المناسب في هذه المادة.

رابعًا: مسرح الشهادات السوري منذ 2011

حاولت الفئات المسرحية السورية المختلفة التي وجدت نفسها بعد الهجرة واللجوء في أجواء وبيئات عمل مختلفة عما كان موجودًا في سورية، حاولت هذه الفئات تقديم الحكاية السورية من جديد على خشبات مسارح العالم، ففي حين إن بروباغندا النظام السوري وآلياته الإعلامية كانت مستمرة في امتلاك الفضاء داخل سورية امتلاكًا مطبقًا، وتشويه الحكاية خارج سورية عبر امتلاك المنصات، صار في تلك اللحظة على السوريات والسوريين أن يعيدوا/ن انتزاع السردية حول حكايتنا، والبحث عن وسائل بديلة كان المسرح إحداها، لذا بدا أن مسرح الشهادات يمتلك أليات مناسبة مع الحيز الجديد الذي رغبت العروض السورية في خوضه.

وبالطبع يمكن تلمس بدايات هذه العروض المسرحية من دول الجوار السوري، فقد كان من المنطقي خوض هذه التجارب مع مجموعات السوريات/ين اللواتي/الذين كان لديهم/ن كثير ليقولوه حول الحكاية، السردية التي تخرج الآن من أبوابها المغلقة لتكون في الشارع كما في عرض (الطروادیات) لعمر أبو سعدة ومحمد العطار في إعادة إحياء لنص يوربيدس نساء طروادة مع مجموعة من اللاجئات في الأردن 2013 [5]، وعرض (بروفا لا تنتهي) لأمل عمران في أورفا تركيا 2014 [6]، وعرض (ما

(5) د.م، "نساء طروادیات مسرح تفاعلي مع الراهن السوري وآلامه"، العرب، 2014/1/30، https://cutt.ly/TEFZWGC

(6) علي سفر، "بروفة لا تنتهي.. عمل مسرحي يعيد انتاج حكايات السوريين.. الذاكرة الإبداعية للثورة السورية"، 2014/4/24، https://cutt.ly/IEFZbCJ .

عم أتذكر) لوائل علي حيث الشخصية الرئيسة معتقلٌ سوريّ سابق في سجن صيدنايا في ثمانينيات القرن الماضي يكون على الخشبة ليحكي قصته، في 2014 في ألمانيا.[7]

كانت هذه العروض بوابة لفعل الروي، أي أن يصنع السوريات/ السوريون الحكاية من جديد، تقول أمل عمران عن عرضها (بروفا لا تنتهي) التي كانت عن شابين من دير الزور يرويان حكايتهما الحقيقية في أثناء الثورة. أحدهما حاتم حداوي الذي استشهد أخوه، وأصيب هو نفسه إصابة خطرة، وعاش الحصار والجوع والمجازر، ودفن رفاقه. والعرض بروفا مع حارث الذي فقد آلة العود خاصته بعد أن كسره أفراد من (جبهة النصرة)[8]:

((ما كنت لأشتغل مع ممثل ونص لا يخصه، الأهم الآن بالنسبة لي أن أشتغل حكايات حقيقية مع أصحابها الحقيقين)).[9]

وتوسعت رقعة اشتغال المسرحيات/المسرحيين السوريات/ين في مسرح الشهادات، فقُدِمت إضافة إلى ما ذكر مسرحيتا (أنتغون شاتيلا) 2015 و(إيفيجينا) 2017 [10] لعمر أبو سعدة ومحمد العطار في لبنان وألمانيا على التوالي، استكمالًا لثلاثية يوربيدس في الكلام عن النساء السوريات اللاجئات اللواتي اختبرن الثورة ثم الحرب بطرائق معقدة.

ومسرحيتا (إكس عدرا) 2019 [11] و(واي صيدنايا) 2020 [12] لرمزي شقير في بريطانيا وإيطاليا على التوالي في محاولة للحديث عن المعتقلين/ات وفكرة الحكاية في السجون السورية، وعرض وائل علي (تحت سماء واطئة) 2019 في فرنسا الذي تختبر فيه الذاكرة والحكاية عن طريق ممثلة سورية هي ناندا محمد وممثل بلجيكي من أصول سورية هو شريف أندورا، وعرض (إجراء شكلي) 2020 للكاتب مضر الحجي ليحكي قصة أمل عمران ومؤيد رومية وحكايتهما كممثلة وممثل سوريَين اليوم في الغربة وعرض في ألمانيا، وغيرها من العروض المسرحية التي بادر إليها المسرحيون/ات السوريون/ات ما بعد الثورة، إضافة إلى تلك العروض التي قدمت في المخيمات السورية أو ضمن نشاط مؤسسات المجتمع

(7) نوال العلي، "وائل علي.. ترميم الذاكرة"، المدن، 2014/11/7، https://cutt.ly/3EFK02v .

(8) راشد عيسى، "بروفا سورية طويلة"، المدن، 2014/4/12، ت.ق: https://cutt.ly/LEFLbO.

(9) مجموعة من الباحثين، عن العمل الثقافي السوري في سنوات الجمر، ط1، (دمشق: دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، 2016).

(10) محسن النصار، ""إيفجينيا" السورية: بعد الوصول إلى برلين"، الهيئة العربية للمسرح، 2017/4/10، https://cutt.ly/bEFL8YY .

(11) حسين عدنان أحمد، ""إكس عدرا" ترصد قصص الناجين من الموت الممنهج لنظام الأسد"، القدس، 2019/7/5، https://cutt.ly/MEFZ9Xh .

(12) د.م، "واي صيدنايا.. تحاكي ألم المعتقلين السوريين على مسرح "بيلليني" بإيطاليا"، عنب بلدي، 2020/10/13، https://cutt.ly/YEFXiJx

المدني والمؤسسات اللاربحية الدولية.

وفي حين كانت تلك العروض ضمن آليات تعاون مع مؤسسات من البلدان المضيفة، اختلف فيها نوع القاص/ة الذي/التي ي/تروي الحكاية، واجتمعت فيها جميعًا فكرة الحكاية الشخصية، وجهة نظرنا نحن تجاه مجموعة من الأفكار والموضوعات حول تفصيل ما ضمن كل ما يحدث، فاختيار الحكاية أو نقطة انطلاقها هو ربما كل الحكاية كما عبر حسان عبد الرحمن بطل مسرحية (ما عم أتذكر):

((لا أعرف من أين أبدأ حكايتي، لا أعتقد أن هناك تفصيلًا أكثر أهمية يمكن البدء به أو الحنين إليه على الأقل))[13].

وإذا كانت الحكاية أو السردية هي البطل المطلق في هذه العروض، فإن تنوع دور الشخصية نفسها على الخشبة كراو/ية بحضور ممثلين/ات محترفين/ات مثل مسرحيات (ما عم أتذكر، وأفجينيا، وتحت سماء واطئة، وإجراء شكلي)، مع التنبيه أن حضورهم/ن في العرضين الآخرين كان ضمن شهادتهم/ن الخاصة، أو من دون وجود لهم/ن مثل مسرحيات (أنتغون، وشاتيلا، وطروادیات، وإكس عدرا، واي صيدنايا)، هذا التنوع كان عاملًا فاعلًا وأساسًا على الخشبة، وبه تطورت رؤية السوري/ة خلف الكواليس عن حكايته، وعن فعل الروي والقص الذي يتداخل فيه الآن الجانب الفني المسرحي التقني والجانب الحميمي الشخصي، أو كما صرح عمر أبو سعدة مخرج عرض الطروادیات:

((عند بداية الاشتغال على نص الطروادیات لم نكن نتخيل المغامرة التي تنتظرنا، خصوصًا وأننا نعمل مع مجموعة من النساء اللواتي لم يقفن على خشبة مسرح من قبل. وهكذا بدا العمل بأكمله رحلة لاكتشاف النص واكتشاف شخصيات النساء المشاركات ولاكتشاف العملية المسرحية مجددًا))[14].

خامسًا: العمل المسرحي مع غير المتخصصين/ات

هذا الاكتشاف المتجدد في المسرح السوري الوثائقي ما بعد الثورة هو بوابة نعبر من خلالها

(13) علاء رشيدي، "تحت سماء واطئة: نسيج السرد المسرحي من ذاكرة الحكاية"، تلفزيون سوريا، 2021/6/3، https://cutt.ly/5EFXmef .

(14) د.م، "نساء طروادة: سوريات يروين تجربتهن في الحرب على خشبة المسرح"، العرب، زمان الوصل، 2013/12/19، https://cutt.ly/5EFXRL.

نحو مجموعة من الأسئلة والتعقيدات يفرضها الشكل المسرحي لمسرح الشهادات، ولربما كان أولها خصوصية العمل مع غير المتخصصين/ات في العمل المسرحي، ما يفترض شكلًا مختلفًا من البنية الدرامية والبروفات وصناعة العرض ومتخصصين/ات يندر وجودهم/ن.

ومن ثم يتضمن نوع العمل هذا محاذير أو أساليب دقيقة؛ منها أن الفصل بين الشخصي والحميمي والخاص في العمل مع غير المتخصصين/ات هو خيط واهٍ من حيث حساسية الموضوعات المطروحة، ومنها حداثة اهتمام المسرحيين والمسرحيات به، ومن ثم فصل العرض بوصفه نوعًا مسرحيًا عن فكرة الحكي بوصفه نوعًا من المعالجة في إعادة تقديم الذات هو أمر دقيق جدًا.

هذه الأمور كلها؛ وغيرها يمكن أن تعمل على زيادة مساحة الخطر على المشاركين/ات، وبخاصة مع كم الاهتمام الذي أظهره الأفراد والمؤسسات والمنظمات غير الربحية بهذا النوع المسرحي مع السوريين/ات، ما دفع بالحكايات الشخصية إلى الواجهة ودفع معها كثيرًا من الانفعالات التي تؤثر -ولو بعد حين- في المشاركات/ين، وهذا هو مبحث مستقل في توازن مسرح الشهادات بوصفه عملية فنية أو عملية علاج درامي لن نخوض فيه الآن، على الرغم من تأكيدنا أن بعض العاملين/ات في المسرح مع غير المتخصصين قد لا يكون مهيئًا من ناحية الخبرة أو التدريب للتعامل معه، وإدراك الفرق على أهميته بين المسرح العلاجي ومسرح الشهادات بوصفهما نوعين مختلفين يحملان تقاطعات كثيرة ليس من الواجب الخلط بينها.

العمل مع غير المتخصصين يفترض وجود تغيير في آلية التعامل مع المشاركين/ات، فهم/ن ليسوا/ن ممثلين/ات محترفين/ات، فإضافة إلى التدريبات الأدائية يجب عدم نسيان مراعاة حدود الممكن الكلام عنه وتقديمه مع المحافظة على سيادة المشاركين/ات وامتلاكهم/ن الوكالة الاجتماعية الكاملة لما يفعلونه/نه ويقدمونه/نه على الخشبة، هذا ما يفرض كثيرًا من القيود على العملية المسرحية كلها، والمنتج النهائي الذي يعرض، ويزيد من حساسية هذا النوع المسرحي وصعوبته.

سادسًا: التحكم في السردية

هذه الحساسية التي تزيد من صعوبة عمل مسرح الشهادات هي نفسها التي استطاع من خلالها إعادة التحكم في السردية ضمن ما يحدث في الحكاية السورية، ومن ثم قدرته على توريط عدد أكبر من الأشخاص بالمواقع كافة، مشاركين/ات على الخشبة، أو مشاهدين/ات، وهكذا اتسع صدى الحكاية وتنوعت الآراء والأفكار حولها، وجرى تداولها في دوائر أكبر بمقدار قدرة المسرح على الوصول،

وبخاصة أن هذا النوع المسرحي خلق توثيقًا للتاريخ في مستوى جزئي فردي صغير (Microhistory) ينظر فيه إلى الناس ليس بوصفهم مجموعة، بل أفرادًا يجب ألا يضيعوا في العمليات التاريخية أو في حشود مجهولة[15]. فصار للناس/ الأفراد/ للحكايات الصغيرة صوت قوي وواضح ومعبر، وصار لهم/ن منبر حي يقدمهن/م للعالم.

سابعًا: الوكالة الاجتماعية والحرية

كان للاهتمام الكبير الذي أولاه الممولون/ات من مؤسسات أوروبية وعالمية حول هذا المسرح منذ ما بدأ يعرف بأزمة اللاجئين/ات في أوروبا، ولفكرة حصر التجربة السورية ضمن هذا النوع طابع إشكالي جدًا بحيث بدا أنه يدفع إلى بقاء نوع مسرح الشهادات أو المسرح الوثائقي في الواجهة دائمًا من دون توازٍ مع أنواع مختلفة، ولذا كان لا بد من السؤال عن أفكار خلق هذه الموضوعة.

في البداية علينا توضيح أن سؤالنا هنا يأتي من التفكير بخيارات طاقم العمل المسرحي، بمعنى هل كان لهؤلاء السلطة والقرار في تقديم هذا النوع المسرحي أم هل وُجه الجميع إلى الشهادات؟ هل كان من الممكن توازي مسرح الشهادات مع أنواع مسرحية أخرى؟ وهل كان مسرح الشهادات خيارًا فنيًا في العروض؟ وهذه الأسئلة كلها لا تقيم مسرح الشهادات ولا تقارنه بأنواع أخرى، إنما تبحث في أسباب حضوره أو غيابه بعيدًا من أسباب المعنى والسردية وطبيعة العمل الفني التي مرت معنا سابقًا.

في الحقيقة الأهم بالنسبة إلينا في البحث هو تقديم الاسئلة التي تخلقها هذه الأسباب وعلى رأسها مفهوم الوكالة (Agency) التي تعرف عمومًا عبر ممارسة القدرة وإظهارها من الوكيل الذي هو أي كائن لديه القدرة على التصرف بحرية وقصدية واعية وتَعَمَد مستقل مدرك التَبَعِيات، من دون وجود عوامل خارجية تؤثر في هذه الوكالة[16].

هكذا يصبح المطلوب مع أي نوع مسرحي -وبخاصة هنا في مسرح الشهادات- ألا تسحب الوكالة من الفنانين/ات السوريين/ات بما يريدون/ات أن يقولوه/يقلنه، فلا تربط جنسيتهم/ن قصتهم/ن تاريخهم/ن بما يريدون/ن تقديمه على الخشبة.

وهذه إشكالية معقدة أكثر في العروض المسرحية التي يكون طاقم العمل فيها غير سوري، بينما

(15) Microhistory. (n.d.). University of Victoria. Retrieved October 2, 2021, https://cutt.ly/SEFXxoh

(16) Stanford Encyclopedia of Philosophy, "Agency", Stanford Encyclopedia of Philosophy, (2019, 28October) https://cutt.ly/bEFXDa2

حكايتها سورية، حيث يتجه العمل نحو وجهات نظر يمكنها بسهولة أن تسحب الوكالة عن الحكاية والقاص/ة لتصبح الحكاية من وجهة نظر أخرى على الرغم من أن مَن على الخشبة هو/ي سوري/ة.

مفهوم الوكالة يتقاطع أيضًا مع حكاية الفرد على الخشبة، بحيث يصبح السؤال عن الحكاية بعيدًا من الفرد، أو بالعكس هل يمتزج الفرد بحكايته؟ هل يمكن فهم الحكاية على أنها جانب واحد من هذا الفرد الذي يحمل تقاطعية كبيرة لمجموعة هائلة من الصفات لا يمكن لصفة واحدة أن تغلب عليه؟ هذه الأسئلة كلها تحضر حضورًا مركزًا في حالة النموذج الثاني حيث طاقم العمل غريب عن الحكاية، هنا تظهر أسئلة أخلاقية أخرى عن شكل التعاون مع صاحب/ة الحكاية، وكيف لا تتحول السردية إلى ديناميات القوة التي تفرض فاعلًا ومفعولًا به ضمن العملية المسرحية، أو الآخرية بصورة أو بأخرى.

ثامنًا: الآخرية

كل ما يقدم على الخشبة يصبح علامة تقرأ، ويتم التعامل معها من دون إدراك/ اهتمام لكل العملية التي أدت إلى وضعها على الخشبة، وتبنى العلامة بالاعتماد بشكل كبير على من ت/يتلقى، فيتم النظر إلى سياق مفهوم لهم/ن، ويمكن استيعابه أو حتى استغرابه.

وعليه كان تقديم المهاجرين/ات واللاجئين/ات السوريين/ات على الخشبة وجعلهم/ن يروون قصصهم/ن قد وضعهم/ن ضمن سياق ثقيل يحملهم/ن كثيرًا من المعاني ضمن علاقة آليات قوة ومنظومة مبنية على الآخريّة (Othering).

الآخر والآخريّة هما مفهومان واسعان، وتحديدهما ضمن مجتمع ما يتغير بحسب الثقافة والسياق. يكون الآخر خارج النسق، وغير مُطابِق، وصِفاته مختلفة في الأغلب، وعليه فقد يحمل أوجهًا متنوعة مثله مثل الأنا. ولكن الآخريّة، من جانبٍ آخر، هي عملية لتركيب صفات غير مرغوبة ومنافية للسائد المفترض أو مخالفة له، لذلك يُسلب هذا الآخر إنسانيته أو جزءًا منها، وتحديده ضمن كلمات وتعريفات محدّدة، وهذه الآلية الخفية هي التي تصنع مفهومات العنصرية والتمييز وتديرها في مختلف المستويات: الطبقية، والعرقية، والطائفية، والميسوجينية، والجنسانية، وغيرها من التصنيفات والمفهومات. تبعًا لهذا يصبح وجود الجسد السوري على الخشبة محملًا بأثقال سياق واسع هي أكبر من سياقه السوري، بل يمتد إلى كل التوقعات والأحكام والصور المسبقة الموجودة عنه، ويصبح على كل عرض مسرحي واجب التعامل بدقة مع هذا السياق والتحرك ضمنه تحركًا لا

يزيد وطأة الآخرية بل يعمل بشكل مدرك له ولتبعياته.

تاسعًا: الخاتمة

أسئلة كثيرة بدأنا بها هذا البحث المقتضب، وعملنا على الإجابة عنها عبر عرض سياق واسع من المعلومات التاريخية والاصطلاحية لمسرح الشهادات، ثم استعرضنا عددًا من الأعمال السورية المسرحية التي خاضت في مسرح الشهادات. استعرضنا بعدها مجموعة من المحاور الكبيرة التي كل منها بمقدوره أن يكون سؤالًا لمادة بحثية غنية.

مسرح الشهادات هو نوع مسرحي حديث يستحق الاهتمام والتغطية الإعلامية والنقدية الجادّين والبحث الأكاديمي، ومساحة غنية للمناقشة والبحث والتعمق، حيث هذا النوع يقدم فرصة للسوريين/ات لسرد حكاياتهم بأنفسهم، يسمح بعمله مع غير المختصين/ات لإشراكهم/ن بالعملية المسرحية، ولكنه ومن ناحية أخرى يخلق مجموعة من الأسئلة والأفكار حول وضع رواة الحكاية في بؤرة الحدث، وعن البوح وآثاره، عن الذاكرة وسردية الناس عنها، وعن نوع مسرحي يحاول أن يكون الصوت المقابل لصوت آلة من القتل والبروباغندا والشعبوية لا تسمح بأي حكايات فردية أو تفاصيل شخصية.

وعليه فإن حداثة مسرح الشهادات السوري، وأماكن تطوره وقيامه وأفكاره ومناقشاته هي الدافع الأكبر في هذا البحث، حيث نحاول نحن السوريات/ين اليوم بناء مجتمعات جديدة ومتنوعة وأساليب حياة، على الرغم من كل ثقل ما نحمله فإنها تحاول أن تكون مختلفة أو علنية ربما في بنيتها تشبه بوحًا يسمح به مسرح الشهادات.

خلال عملنا على إنجاز هذا البحث وجدنا أن هناك كثيرًا من الأسئلة التي تستحق المناقشة، منها تأثير العمل في مادة حساسة، وتأثيرها في البنية الدرامية والجمالية، أو علاقة اهتمام التمويل الأجنبي بالعمل المسرحي مع غير المتخصصين/ات، وتأثيره في هذا النوع والعمل المسرحي، وهي أفكار نرغب في أن نتطرق إليها في أبحاث لاحقة.

المصادروالمراجع

بالعربية

مجموعة من الباحثين، عن العمل الثقافي السوري في سنوات الجمر، ط1، (دمشق: دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، 2016).

بلغة أجنبية

H. Enright, Theatre of Testimony: A Practice-led investigation into the role of staging testimony in Contemporary Theatre (thesis), (University of Exeter: 2011).

مسرحية (عودة دانتون)

المسرح السوري يفتح كواليسه في أوروبا

علاء الدين العالم[1]

أولًا: مدخل

نشطَ المسرح السوري في المنفى، وتحركت عجلته في السنوات السبع الأخيرات. قُدّمت عروض مسرحية سورية في المناطق كلها التي نُفي إليها السوريون (لبنان، تركيا، مصر). كانت التجربة الأكثر حضورًا هي المسرح السوري في أوروبا، تحول اللاجئون إلى موضوعة مطلوبة من المسارح جلّها ودور العرض أغلبها. فتح ذلك المجال أمام عدد من الأعمال المسرحية السورية، سواء كانت أعمالًا احترافية أم محض محاولات هاوية. التراجيديا السورية صاخبة، ويريد الجميع روايتها، وسردها، وتقديمها لمتلقٍ أوروبي يكاد لا يعرف عنها شيئًا.

اليوم، بعد سنوات من اللجوء السوري الكبير، صار بالإمكان النظر إلى تجربة المسرح السوري في المنفى الأوروبي، وإحصاؤها، وتقييمها، ورصد حركتها وأثرها. أنتج المسرحيون السوريون عددًا من الأعمال الاحترافية. قُدمت الحكاية السورية بصيَغ مختلفة، ونقل السوريون عبر المسرح أهوال الاعتقال والتعذيب والموت، وعبروا عن أحلامهم بالحرية والكرامة على خشبات المسارح الأوروبية في برلين وبروكسل وباريس وغيرها.

هناك مداخل مختلفة لقراءة حركة المسرح السوري في أوروبا. القراءة عبر استقراء الأعمال التي قدمت في المجال الزماني للبحث؛ مقاربتها ومقارنتها. أو الانطلاق من نظرية نقدية معينة، وتطبيقها على حركة هذا المسرح، لدراسته ونقده. وثمة المنهجية الميدانية أيضًا، إذ يعمل الباحث على إجراء حوارات مع الفاعلين في المسرح السوري في أوروبا، ويقدم أجوبتهم عن أسئلة هذا المسرح البحثية، وهواجسه الإبداعية. وتلك المنهجيات والسبل كلها تحتاج إلى مساحة بحث واسعة، وصفحات طويلة

(1) ناقد مسرحي وصحافي فلسطيني سوري.

تتسع للبحث ونتائجه. بينما تقدم هذه الورقة البحثية قراءة لحركة المسرح السوري في أوروبا، عبر الانطلاق من عرض مسرحي سوري محدد، أُنتج في أوروبا، وقدّمَ مقاربة لآلية العمل المسرحي السوري، وإشكالاته وأسئلته داخل الفضاء المسرحي الأوروبي. إذًا، البحث قراءة نقدية لعرض مسرحي، أكثر من كونه بحثًا متخصصًا في حركة المسرح السوري في أوروبا.

العرض موضوع البحث هو مسرحية (عودة دانتون*، وهو عرض مسرحي سوري من تأليف مضر الحجي، وإخراج عمر العريان، وقدم في ألمانيا هذا العام. أنتج بدعم من: The German Federal Cultural Foundation and the Ministry of Culture and Science of North Rhine-Westphalia. وقدم عروضه في Theater an der ruhr وشارك في shubbak fastival. يحاول عرض (عودة دانتون) تقديم محاكاة لكواليس العمل المسرحي السوري في أوروبا، عبر مجموعة مسرحية سورية تعمل على نص (موت دانتون) للكاتب الألماني جورج بوشنر. يحاول صناع (عودة دانتون) طرح أسئلة حول تكوين العمل المسرحي السوري، والعقبات والتحديات التي تواجه العمل المسرحي السوري في أوروبا، سواء تلك المشكلات المتعلقة بعجلة الإنتاج وتعقيداتها، أم تلك المرتبطة بالأسئلة الفكرية الفنية التي يفكر فيها المسرحيون السوريون. من هنا، سيعمل البحث على تحليل العرض، وقراءته، واستنباط الأسئلة التي قدمها، ومن ثم مناقشة هذه الأسئلة نقديًا في سياق العمل المسرحي السوري في أوروبا اليوم، وقراءة حال العمل المسرح السوري (بحسب ما قدمه العرض). بعبارة أخرى، قراءة المسرح بالمسرح نفسه.

ثانيًا: حركة المسرح السوري في أوروبا اليوم

من المجحف اختزال تاريخ الحركة المسرحية السورية في أوروبا بالسنوات الأخيرات فقط. فعلى الرغم من قلة عددها، عرض عدد من المسرحيات السورية في المسارح الأوروبية منذ بداية القرن الحالي، وقبل ذلك أيضًا. لكن هناك اختلاف هائل طرأ على صورة هذا المسرح قبل الثورة والشتات السوري الكبير وبعده، وربما كان أكثر هذه الاختلافات سطوعًا هو الكم المقدم، فعندما نعود بالزمن إلى العشرية الأولى، نجد أن عدد عروض المسرح السوري المقدمة في أوروبا محدود، اقتصرت فيه العروض على الفرق الفلكلورية، وعلى عدد قليل من العروض الاحترافية. بينما نقف اليوم في نهاية العشرية الثانية أمام عدد ليس بهين إحصاؤه، يتوزع على بقعة جغرافية كبيرة من أوروبا، ويتباين في مستوياته وقدراته الإنتاجية، وصيغة تقديمه، منه المحترف ومنه الهاوي.

تبقى الحدود بين المسرح المحترف والمسرح الهاوي مائعة، ولا يمكن تحديدها بدقة، لا سيما

أنه في تاريخ المسرح ((وفي كثير من الأحيان، كان مسرح الهواة نواة لحركات التجريب))[2]. لذلك يبقى التفريق بين النوعين إجرائي. مسرح الهواة هو ((مسرح أشخاص أغلبهم من غير المتفرغين، يعملون بدافع حب المسرح دون أن يكون ذلك مورد رزق لهم))[3]. ويندرج ضمن ذلك، المسرح المدرسي والجامعي والنقابي، أو مسرح النوادي الثقافية والخيرية. بينما يُقصد بالمسرح المحترف المسرح المعمول بأيادي متخصصين وأكاديميين، المسرح لديهم ليس رغبة وشغفًا وحسب، بل حرفة يحترفونها، ومهنة يزاولونها. وتعد فرق الكوميديا ديلارتيه الإيطالية ((أول شكل للاحتراف المسرحي. ذلك أن كلمة Arte التي تعني الفن والحرفة قد استخدمت في التسمية لتمييز أعضاء هذه الفرق عن الممثلين الهواة))[4].

من جهة أخرى، لا يمكن الحديث عن أوروبا بوصفها كتلة واحدة، فاختلاف البلدان الأوروبية واختلاف ثقافتها أرخيا بظلالهما على المسرح السوري المشغول بهذه البلدان. وفي نظرة سريعة نجد أن النصيب الأوفر كان لبلدان غرب أوروبا، وعلى وجه التحديد (ألمانيا وفرنسا) حيث الأعداد الأكبر من اللاجئين السوريين. كذلك استقبلت باقي المدن الأوروبية الغربية والإسكندنافية مثل (بروكسل، أمستردام، مالمو، أوسلو، فيينا) بعض العروض المسرحية السورية، أما بلدان شرقي أوروبا فندرت فيها مثل هذه العروض مع استثناءات قليلة، نذكر منها عرض (دمشق 2049) الذي عرض في وارسو (2019)[5]. كذلك الحال مع دول البلقان التي لم يقدم فيها عروض مسرحية سورية تذكر[6].

((كنا فنانين وأصبحنا لاجئين)): عن التحول في صورة الفنان

أكبر التطورات التي طرأت على العرض المسرحي السوري في أوروبا بعد اللجوء هو صورة الفنان المسرحي ذاتها. سابقًا كان يُتعاطَى معه بوصفه (فنانًا) مسرحيًا قادمًا من سورية يقدم تصوره ورؤياه، بينما اليوم قولب بهوية الفنان اللاجئ أو اللاجئ الفنان إن صح القول. لم يعد -من وجهة نظر المتلقي

(2) ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط3، (لبنان: مكتبة ناشرون، 1997)، ص514.

(3) المصدر السابق، ص 515

(4) المصدر السابق، 516

(5) وهو عرض مسرحي سوري، كتب وقدم باللغة الإنكليزية، وهو من إخراج عمر أبو سعدة، وكتابة محمد العطار، وسينوغراف بيسان الشريف.

(6) قدمت المجموعة نفسها (أبو سعدة، العطار، الشريف) مسرحية "بينما كنت أنتظر" في أثينا عام 2018. وقدمت هذه المسرحية في أكثر من مكان في العالم مثل: طوكيو، تشيلي، نيويورك، سيدني.... وغيرها.

الأوروبي- ما يقدمه السوريون مسرحَ السوريين، بل مسرحَ (اللاجئين) السوريين.

((كنا فنانين بداية الألفية وأصبحنا لاجئين في العشرية الثانية منها))[7] تلك العبارة التي يذكرها المخرج والأكاديمي المسرحي زياد عدوان هي الدالة على التحول الذي أصاب صورة المسرح السوري في أوروبا. ولو لم يكن نصك أو عرضك المسرحي يتناول مسائل اللجوء ورحلته، أو لم يقارب التاريخ المعاصر البتة، سيبقى مسرح لاجئين. لا مفر من تلك الصورة التي فرضتها حركة اللجوء الكبيرة بعد الانفجار السوري، وكرسها عدد العروض الهاوية، للسوريين أو عنهم.

في عرضه (Please repeat after me) (2019) يدخل زياد عدوان إلى تلك المساحة الفاصلة بين الفنانين واللاجئين. متى يتوقف اللاجئ عن كونه لاجئًا؟ وما الذي يجعل من مسرح ما مسرح لاجئين؟ يبني العرض بداية صور نمطية، يضخمها إلى حد العبث، ومن ثم يخربها. ويقلب علاقة التلقي مع متلقيه الأوروبي، ((أراد العرض اللعب على الصورة النمطية لأشكال تقديم اللاجئين السوريين على المسارح الأوروبية. واللعب على شكل التواصل مع الجمهور في تقاليد المسرح. لقد لاحظنا اتباع عروض اللاجئين شكلًا واحدًا هو المونولوج. حتى أصبحنا نسميها نمرة. أو تحت إطار شهادات اللاجئين. هذا ما ساد في شكل مسرح اللجوء المقدم للمتلقي الأوربي))[8]. لا يقف عرض (Please repeat after me) عند نقد مسرح اللاجئين بل يذهب إلى نقد ((أشكال مسرحية متجذرة في التاريخ أقدم من مسرح اللجوء. أنماط الفرق الفلكلورية وعروض الشعوب التراثية التي تتبادلها الدول في المهرجانات كالدبكة والرقصات الفلكلورية))[9].

كيانات أم أفراد؟

ماذا نعني بقولنا المسرح السوري في أوروبا اليوم؟ بصيغة أخرى، ما هو المسرح السوري اليوم

(7) في الأصل: 'In the 1990s, we were the rich tourists; in the 2000s, we became the evil terrorists; and now in the 2010s, we are the poor refugees.

Ziad Adwan, Mey Seifan, "Moving Identities and the Fixed Gaze: Notes from Personal Experience", iletisim, 2019, link: **iletisim.com.tr/dergiler/kultur-politikasi-yillik/5/sayi-2-cultural-policy-yearbook-2019/10044/moving-identities-and-the-fixed-gaze-notes-from-personal-experience/11821**

(8) علاء رشيدي، "الحكواتي المتمرد على تراث المسرح"، موقع تلفزيون سوريا، 2021، الرابط:

syria.tv/الحكواتي-المتمرد-على-تراث-المسرحالحكواتي-المسرحي-ومفهوم-الثورة

(9) المرجع السابق.

ومن ماذا يتكون؟ هل يُفَعّل بأثر أفراد أم بأثر مؤسسات ومجموعات فنية؟ قبل الإجابة عن ذلك وجب إحصاء الفاعلين المسرحيين في الحقل المسرحي السوري في أوروبا. نبدأ بألمانيا، صاحبة النصيب الأكبر من السوريين، وفيها تبرز مجموعة من الكيانات المسرحية السورية، منها: تجمع مقلوبة[10] ومؤسسة نورس[11]، مؤسسة برزخ[12]، وقبل ذلك كان قد أسس زياد عدوان ومي سعيفان تجمع (تنوين)[13]. وفي بريطانيا كان مهرجان (شباك) هو النافذة الكبرى للمسرح السوري على الإنكليز. وكان آخرها عرض (عودة دانتون). وعلى الرغم من صعوبة رصد الأفراد الفاعلين في المسرح السوري في أوروبا، ولا سيما أولئك الذين قدموا أعمالًا مسرحية احترافية على خشبات مسرحية كبرى، لكن يمكن ذكر بعضهم، تحديدًا في فرنسا التي نشط فيها العمل المسرحي السوري عبر أفراد سوريين كانوا مقيمين فيها قبيل اللجوء، على سبيل المثال المخرج المسرحي وائل علي الذي قدم أكثر من عرض في فرنسا، كان آخرها عرض (إجراء شكلي) (2020)، (تحت سماء منخفضة) (2021)، إضافة إلى رمزي شقير الذي شُغل في مسرحه بفكرة الاعتقال وتوابعه، فقدم (X عدرا) (2018) و(صيدنايا) (2020). على صعيد الأفراد في ألمانيا شكلت شراكة عمر أبو سعدة في الإخراج ومحمد العطار في التأليف وبيسان الشريف في السينوغرافيا تجربة مسرحية متينة، تمكنت من الاستمرار، وتقديم أعمال عدة منها (بينما كنت أنتظر، المصنع، إفجينيا...) على خشبات أكبر المسارح الألمانية مثل الفولكس بونة VOLKSBUHNE في برلين. كذلك قدمت أعمال لكتاب مسرحين مقيمين في أوروبا مثل مضر الحجي (حبك نار، عودة دانتون)، ووائل قدور (وقائع مدينة لا نعرفها) (2019). بينما في السويد برز اسم هيلين الجنابي المدير الفني لـ (المسرح العربي بالسويد) الذي قدم في مالمو عملي (شمس منتصف الليل) (2019)، و(شجاعات) (2020).

ثمة تجربة جديرة بالتأمل أيضًا، وهي تشكيل فرق مسرحية سورية في مسارح أوروبية مرموقة، ومن ثم انفراط عقد هذه الفرق أو المجموعات. ويقصد بالفرقة المسرحية أي ((صيغة لتجمع عدد من الممثلين والفنيين يعملون معا لتقديم عروض مسرحية))[14]. كانت أبرز الأمثلة على ذلك النوع من الفرق (فرقة المنفى) التي أسسها مسرح غوركي في برلين عام 2017، وكانت بإدارة المسرحي

(10) هو تجمع مسرحي سوري، بشراكة ألمانية، يقدم نفسه على أنه مختبر لتطوير المشروعات المسرحية داخل ألمانيا أو خارجها، شارك التجمع في إنتاج بعض العروض، وقدم ورشات عمل مسرحية في ألمانيا.

(11) مؤسسة ثقافية مستقلة، مقرها في برلين، تقدم ورشات عمل مسرحية، وكادرها الأساس من المسرحيين السوريين الفاعلين في برلين.

(12) مؤسسة ثقافية مستقلة، مسجلة في برلين، قدمت العام الماضي مشروع "قاف" للقراءات المسرحية، وتنتج الآن عرض HOME WORK من إخراج زياد عدوان.

(13) وهو تجمع فني سوري، بإدارة الفنانة الأدائية مي سعيفان والمخرج المسرحي زياد عدوان. وقد قدم التجمع أكثر من عمل مسرحي منذ 2014 إلى اليوم في أكثر من مكان في ألمانيا.

(14) المعجم المسرحي، مصدر سبق ذكره، ص336

السوري أيهم مجيد آغا. قدمت الفرقة بعض العروض في المسرح المذكور، منها عروض (رحلة الشتاء، هاملت..)، إلا أن عمل الفرقة لم يدم. توقف نشاطها بعد حوالى عامين، واستقل الفنانون المكونون لها، ولم تدم التجربة، بعدما كانت تبدو بحسب مديرها الفني ((أكثر من مجموعة مسرحية، تدريجيًا أصبحنا عائلة))[15]. وما حدث مع فرقة المنفى في مسرح غوركي، حدث مع مجموعات مسرحية سورية أخرى، كونتها مسارح أوروبية، وبعد مدة تتلاشى، ويستقل أفرادها، وهذا بحاجة إلى بحث وتفكر في الأسباب والعلل.

النيئ والمطبوخ في المسرح السوري

بحسب ما سلف، ثمة تغييرات طرأت في كواليس الأعمال المسرحية السوري في أوروبا، لم يعد العرض يصل مطبوخًا وجاهزًا، ويعرض كما في السابق، اليوم المطبخ المسرحي في أوروبا. العملية المسرحية الإبداعية كلها بما فيها من بروفات وتجهيز تجري هنا في برلين وبروكسل وباريس. يصبح هذا الانتقال مفهومًا حين ما نرى السواد الأعظم من المسرحيين السوريين، وقد نفي إلى أوروبا، واستحال الاشتغال على العمل المسرحي ـ أي عمل كان ـ في سورية، فنقله لاحقًا إلى أوروبا.

لا يمكن التعامل مع انتقال العملية المسرحية من سورية إلى أوروبا على أنه أمر عرَضي. المسألة هنا متعلقة باختلاف مكان الخلق المسرحي، وما يترتب على ذلك من اختلاف كامل المؤثرات المحيطة بهذا العمل، وظروف إنتاجه. وجد المسرحي السوري نفسه؛ باختلاف مهماته، مرغمًا على التأقلم مع سياق العمل المسرحي في أوروبا، واختلافه الكبير عن صيغة العمل المسرحي، سواء في سورية أم في دول الجوار من مثل لبنان والأردن.

يشمل الاختلاف هنا جوانب طبخ العمل المسرحي كلها، وهي: أولًا؛ مكان عمل البروفات وشكلها ومدتها ومزاجها. البروفا بحسب تعبير باتريس بافيس في معجم المسرح ((ببساطة هي التدرب على حفظ نص المسرحية وتمثيله))[16]. إلا أن البروفا ليست ببساطة تعريفها المعجمي، بل هي روح العملية المسرحية وأساس الصنعة، وما يحصل فيها من عمل ومناقشة وتمرين هو ما يحدد شكل العرض المسرحي وجودته. ثانيًا؛ خشبة العرض وتاريخ المسرح ومدى تقدم موقعه في خارطة المسارح، فالعمل على خشبة مسرح صغير في قرية نائية من الريف النمساوي ليس كما العمل المسرحي المقدم

(15) BBC، "عندما يتحول المنفى إلى فن في برلين"، حزيران 2017، رابط: https://www.bbc.com/arabic/media-40144911

(16) باتريس بافيس، معجم المسرح، ميشال ف. خطار (مترجمًا)، ط1، (لبنان: المنظمة العربية للترجمة، 2015)، ص 459.

في مسرح الفولكس بونة (VOLKSBUHNE) في برلين أو الأوديون (ODEON) في باريس. من جهة أخرى ثمة عملية إدارية وإنتاجية وبرمجة للعرض، وما يشمل ذلك من آليات بيروقراطية واختلافات إدارية وفرق شاسع عن نسق الإنتاج المسرحي في سورية. أيضا ثمة سؤال الجمهور الكبير؛ من هو؟ وكيف يرى؟ وما آفاق توقعه؟ وقبل ذلك كله (القول المسرحي) أو ماذا يريد المسرحيون السوريون قوله في مسرحهم.

إذًا، لم يعد العرض السوري زائرًا جاهزًا للعرض خلال أيام معدودة، إنما هو عرض مقيم، يتم العمل عليه من لحظة كتابته وصولًا إلى العرض. ولم يعد صاحبه زائرًا مؤقتًا، فنانًا يقدم عمله ويمضي، بل سوريًا مقيمًا في أوروبا، وبعبارة أخرى، لاجئًا، ولو كان موجودًا في القارة قبل الثورة السورية بسنوات.

ثالثًا: (عودة دانتون) وكشف كواليس المسرحي السوري

اهتمت الاشتغالات البحثية والتغطيات الصحافية -على الرغم من قلتها- بحركة المسرح السوري في أوروبا، ومعاييره الجمالية. لم يدخل أي منها إلى صنيعة العمل المسرحي ذاته. ربما يعود ذلك إلى صعوبة اختراق كواليس أي عمل فني إذا لم يكن المرء بداخله. لم يأتِ النقد المسرحي السوري على ذكر تقاليد العمل المسرحي السوري أو البحث عن هذه التقاليد في ما إذا كانت موجودة في مسرحنا أم لا، أو مقارنتها بالتقاليد المسرحية العريقة في ألمانيا وفرنسا وإيطاليا. من هنا، جاء عرض (عودة دانتون) كمانفيستو مسرحي يعلن الكشف عن كواليس العملية المسرحية السورية في أوروبا، ويكشف المطبخ المسرحي السوري للجمهور، ويحاول أن يثير أسئلة حول مسرحنا، وتقاليده، وحضوره في أوروبا.

عبر تقنية مسرح داخل مسرح، يقدم عرض (عودة دانتون) حكاية فرقة مسرحية سورية تعمل على تقديم مسرحية (موت دانتون) للمسرحي الألماني الشهير جورج بوشنر. الفرقة المسرحية لديها عشرة أيام فقط للتحضير لمشهد افتتاحي، مشهد يُقدم أمام مجموعة من الممولين، وبعده يؤخذ القرار في تمويل المشروع أو لا. في تلك الأيام العشرة، وعبر خمسة مشاهد، يكشف العرض عن خبايا العمل المسرحي السوري في أوروبا، ما الذي يحصل خلف الكواليس؟ وماذا حصل بالإنسان السوري والفنان على وجه التحديد بعد مرور عشر سنوات على الثورة السورية؟ عبر شخصية (المخرج، إياس/ كنان حميدان) يسأل العرض سؤال العودة واللجوء. من خلال شخصية (الدراماتورج، رهف/ أمل عمران) يروي مصاعب العمل الكتابي والأدبي السوري في أوروبا، أما الممثلان الاثنان (رضا/محمد آل رشي، ستيف/ مصطفى ديبو) فيعكسان حال الفنان المزري، سواء ذلك المخضرم الذي خسرَ عمله

الفني بسبب مواقفه الداعمة للثورة، أم الممثل الذي كره مهنته، وهجرها بعد أن استلبته الماكينة الألمانية. باختصار، يسأل العرض سؤال السنوات العشر، ويحاول أن يقدم أجوبة مسرحية عنها.

كيف نقرأ عرضًا لم يُعرَض؟

لم يُقدم عرض (موت دانتون) لجمهور حي البتة. قدم على خشبة مسرح الرور Theater an der Ruhr في مدينة مولهايم الألمانية من دون جمهور، وبث لأيام عبر الإنترنت. ذلك لم يمنع الصحافة من تقديم مقاربات نقدية للعمل المسرحي. كتب عن العرض مقالات عدة[17] تناولت كلها الحكاية و(الحدوتة). كان الحديث عن العناصر البصرية محدودًا بالمشاهدة الفردية من وراء الشاشة. لم يتطرق أي من المقالات إلى السينوغرافيا وبنيتها في العرض، أو الحديث عن الأداء المسرحي للممثلين. اكتفت بعض المقالات بالقول عن الأداء ((لا يطغى حضور ممثل على آخر، يؤدي كل ممثل دوره بدقة وعفوية وإتقان واتزان دون زيادة أو نقصان))[18]. لم يأتِ نقد على ذكر تداخل الشاشات في العرض، تلك التقنية التي لجأ إليها الإخراج كثيرًا، أو قرأه على عجالة كما جاء في إحدى المقالات: ((وبالرغم من أن الشاشة تفصل بيننا وبين الخشبة، لكن أسئلة صناعة المسرح بين أعضاء الفرقة، وأجواء البْروفات الحاضرة في كل تفاصيل العرض، تساعدنا في استعادة الإحساس بالمسرح من خلال مشاركة أعضاء الفرقة لحظات الغضب والتشنج، وكذلك لحظات الرقص والتدخين))[19]. ولم يذكر أحد إذا كان ثمة تباين في إخراج المسرحيتين (عودة دانتون والمسرحية داخلها)، أو يتحدث عن الاختلاف والتنوع في الأزياء والفضاء المسرحي الذي يتغير ويتحول في العرض. يبدو ذلك لوهلة وكأنه تقصير في القراءة النقدية، إلا أنه ليس كذلك. لا يمكن لناقد تقديم قراءة نقدية تعنى بإخراج عرض مسرحي وعناصره البصرية، من أداء وسينوغرافيا، من دون أن يشاهده في المسرح، ويرى عناصره على الخشبة. بلى، قد يحدث ذلك في حالات العروض المؤرشفة، أما عن قراءة عرض مسرحي يجري الآن/ هنا. من وراء الشاشة، وتقديم قيمة نقدية له، فذلك يبدو مجحفًا في حق العرض وصناعه، ومتسرعًا من جهة الناقد وكتابته النقدية.

(17) حظي العرض بمتابعة واسعة في الصحافة العربية، ونشر ما يزيد عن 10 مقالات ومراجعات عن العرض، بينما كان العدد أقل من ذلك في الصحافة المكتوبة بلغات أخرى من مثل الإنكليزية والألمانية.

(18) منى مرعي، "استعادة موت دانتون للألماني بوشنر في صيغة سورية افتراضية، الإندبندنت العربية، 2021، الرابط:

https//:www.independentarabia.com/node240051/

(19) وديعة فرزلي، "تمارين قبل لقاء المولين"، الجمهورية نت، 2021، الرابط:

aljumhuriya.net/ar/content/تمارين-قبل-لقاء-المولّين

النص: ماذا نريد أن نقول للآخر وبأي لغة؟

يطول الحديث في موضوعة النص المسرحي السوري المعاصر، لكن يمكن إيجاز القول بأن من علامات هذا النص الجلية مسألتي الاقتباس والإعداد، وهما ليستا مسألتين جديدتين على المسرح، فالإعداد المسرحي ((قديم قدم المسرح، مع أن التعبير لم يظهر إلا مؤخرًا، فنصوص الكلاسيكيين الإغريق تعتبر إعدادًا دراميًا عن مادة سردية هي الملاحم والأساطير، كما أن مسرحيات الانكليزي وليام شكسبير وعلى الأخص التاريخية منها، هي إعداد درامي أو اقتباس عن وقائع المؤرخين))[20]. وكذلك عرف باتريس بافيس الاقتباس في معجمه المسرحي على أنه: ((العمل الدراماتورجي انطلاقا من النص المخصص لتنفيذ عملية الإخراج))[21]. وعلى الرغم من تقارب المصطلحين، إلا أن الإعداد لا يعني الاقتباس. في الأول هناك التزام بإعداد كامل النص، مع المحافظة على تفاصيله الأساسية ومقولاته، بعضها أو كلها. بينما في الاقتباس فكل ((التغييرات النصية التي يمكن تخيلها مسموحة (..) الاقتباس يتمتع بحرية كبيرة فهو لا يخشى تغيير معنى العمل الأدبي الأصلي، أو تقويله، عكس ما يعني في الأصل))[22].

لعب نص (عودة دانتون) على مستوى جديد من الاقتباس، لم يبتعد عنه، فبقي النص الأجنبي حاضرًا في حكايته السورية، لكن كُتب نص جديد لا يرتبط بموت دانتون لبوشنر بالبنية، بل يتناول النص بوصفه مادة لتوليد الحكاية. وهنا ليس لدينا عملية تبييء لنص أجنبي، أو اقتباس فكرة منه، أو الاستيحاء منه. ولن تحضر شخصيات دانتون وروبسبيير بلبوس سوري، بل ستكون مادة لعمل هذه الفرقة المسرحية السورية المفترضة.

نص (موت دانتون) هو واحد من ثلاث نصوص كتبها الألماني جورج بوشنر، توفي بوشنر في أول شبابه، وله ثلاثة وعشرون عامًا (1837). يحاكي في نصه هذا حكاية (دانتون) أحد رجالات الثورة الفرنسية، وصراعه مع السلطة التي أنتجتها الثورة ممثلة بروبسبيير. يلقى دانتون مصرعه على يد الثورة التي أيدها ووقف معها في وجه الملكية، ويعدمه أصدقاء روبسبيير (حراس الفضيلة). نص بوشنر واحد من النصوص العريقة في الأدب المسرحي الألماني، لما يحمله النص من مناقشة لأفكار الثورة والثورة المضادة، وسلطتها القمعية، وكيف تستحيل الثورة إلى وحش يلتهم الثوار بحجة روبسبيير الشهيرة (من يقم بنصف ثورة كمن يحفر قبره بيديه).[23]

(20) ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص 45.

(21) باتريس بافيس، معجم المسرح، ص 205

(22) باتريس بافيس، معجم المسرح، ص69

(23) جورج بوشنر، الأعمال المسرحية الكاملة، عبد الغفار مكاوي (جامعًا ومترجمًا)، طبعة جديدة، (المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي، 2020)، ص 69.

يزيح الحجي عنوان مسرحيته، ليحوله من (موت دانتون) إلى (عودة دانتون). ويضع الشخصية الرئيسة (المخرج) أمام هذا السؤال: لمَ تريد تقديم مسرحية موت دانتون الآن/ وهنا؟ وماذا تريد أن تقول من خلالها؟ ولماذا هذا النص تحديدًا؟ هل أثّر مكان العمل (ألمانيا) في خيارات المخرج ودفعه لاختيار كاتب ألماني كبير كبوشنر؟ أم إنه وجد في نص موت دانتون ضالته ورؤياه وما يود قوله؟ وما الذي يريد هذا المخرج قوله فعلًا وبالتفصيل؟ وهل يتسق مع ما يود قوله باقي أعضاء الفرقة المسرحية؟ وماذا سيولد اختلافات الرؤى والأفكار من دراما مسرحية داخل دراما أخرى؟

تفتح هذه الأسئلة الصراعات على أشدها بين أقطاب العمل المسرحي. فالإجابة عنها تفرض تأويلًا مشتركًا للحدث السوري الذي لا يمكن تأويله، لشدة حساسيته وتعقيده، وامتداده على عقد من الزمن. لا يجري هذا الصراع على أرضية سوريّة ثابتة بل على أرض أوروبية مهتزة بالسوريين وبلجوئهم، فيظهر دانتون، وقصته، والثورة الفرنسية، وبوشنر، كقائم يستند إليه هؤلاء في عملهم على أرض زلقة تكاد تُخرجهم من حقل الفن السوري، وتحيلهم إلى ماكينات إنتاجية مستلبة.

على الرغم من أنها المسألة الأعقد في أي عمل فني في أوروبا، لا يلج العرض إلى اللغة ومشكلاتها في العرض المسرحي السوري، ودوامة أسئلتها التي لا تنتهي: ما لغة العرض؟ وعلى أي أساس اختيرت؟ وإلى أي حد يفعل مكان خلق العرض المسرحي فعلته في اختيار اللغة؟ كثيرة هي أسئلة اللغة، ومتعددة الطبقات، إلا أن عرض (عودة دانتون) لم يقرب أيًا منها بعمق، بقيت أسئلة اللغة أسئلة يومية، وليست أسئلة كبرى تعترض كامل حركة الإنتاج المسرحي في أوروبا، أو أسئلة متعلقة بالمقارنة بين لغة نص بوشنر الألمانية ولغة نص المسرحية العربية. وربما كان سؤال اللغة وحده يحتاج إلى عمل مسرحي.

في قفزة على أسئلة كهذه، يقدم العرض الموسيقى بوصفها خيارًا لغويًا مُحتملًا. وكلما دخلت الموسيقى إلى العرض، بدا أمرن وأقدر على قول ما لم يقدر على قوله بالكلام أو البناء أو الفعل. في منتصف المشهد الثالث، وبعد أن تتعقد دراما الشخصيات، يأتي الحل مرة أخرى بالموسيقى، يقدم الثلاثة (رهف، رضا، ستيف) مشهد محاكمة دانتون وخطبة روبسبيير الثانية على إيقاع موسيقى ألكترونية، يرقصون ويصخبون بالتوازي مع قول شذرات من نص بوشنر الأصلي. يبدو التوازي هنا في أسمى درجاته، لا تحمله لغة بحثية تلوي عنق المفهومات، أو لغة درامية مباشرة تحاول تقديم أجوبة عن هذا العمل المقارن، بل تذوب المقارنة في الموسيقى، ويذوب النص البوشنري في النص السوري في هيولى الموسيقى، بعد أن كان التناظر بينهما على امتداد المسرحية نظريًا ومنظمًا.

الإخراج وتقاليده المسرحية

في مشهد خارج عن النسق الواقعي الذي بناه العرض نجد إياس/ المخرج بعد فورة غضب بقي فيها وحيدًا على الخشبة، يحاور صوتًا خياليًا، يتضح لاحقًا أنه يصدر عن المقصلة الموجودة على الخشبة لغرض العرض. في هذا المونولوج المتداعي لإياس تظهر أسئلة أكثر جذرية من الأسئلة المقدمة في مطلع المسرحية:

((المقصلة: ليش عم تعمل موت دانتون؟

إياس: لأني بحب المسرحية ولأني شايف إنها مناسبة لهالوقت ولأني هي مادة مغرية للمنتجين وللجمهور أنو فرقة سورية عم تعمل مسرحية ألمانية عن الثورة الفرنسية)).[24]

يجيب إياس عن أسئلة كبرى في هذا التداعي، يجيب عن سبب عدم رغبته في العودة إلى سورية: ((بخاف.. من أني كون بالشام وحس حالي غريب فيها)). يظهر المخرج، طباخ العرض وربه، مهزوزًا، وعاجزًا عن الإجابة عن تلك الأسئلة الجذرية. يقدم النصُ المخرجَ بما هو انعكاس لحال الإخراج المسرحي السوري في أوروبا اليوم، يحمّله أسئلة الخلق المسرحي وجدواه. ويظهره ككائن خائف، تائه في أروقة المسارح الأوروبية، ومهموم بنظرة الآخر، وقيمته، و(تفوق) حضوره، لا يملك أجوبة أساسًا لمسرحه ومعناه.

على امتداد المسرحية لا وجود للفرد الألماني من جهة إدارة المسرح أو أي شريك في العمل. اللحظة الوحيدة التي يتم فيها التواصل مع أوروبيين هي في المكالمة الهاتفية التي يجريها إياس مع صحافية ألمانية. بإنكليزية ركيكة، يظهر إياس صاغرًا أمام الصحافية، يتلعثم، ولا يتمكن من قول أفكاره. وبينما هو يريد الإجابة عن مشروعه وسبب اختياره (موت دانتون) تغرقه الصحافية بأسئلة سطحية حول طريقة قدومه إلى ألمانيا، وهل ركب البحر وعاش مع اللاجئين. أسئلة نمطية هي أول ما يُوجّه إلى السوري في أوروبا، سواء كان فنان أم لا. يفشل إياس في تسيير الحديث، أو تحويل مساره ليصبح عن المسرح السوري بدلًا من الحديث عن اللجوء واللاجئين السوريين. لو قاربنا شخصية المخرج هذا مع المخرجين السوريين الفاعلين في أوروبا، سنجد أنه يقع في منطقة الهواة، وليس المحترفين، لا سيما أن المخرجين المحترفين الذين أتوا إلى أوروبا تمكن جلهم من الوصول إلى موارد تمويل جيدة، والعمل على مشروعاتهم، وكانت الشراكة مع الأفراد الأوروبيين هي واحدة من شروط هذا الإنتاج، وسبب في تطوره.

(24) عرض عودة دانتون، مصدر سابق.

((إياس: اعتبارا من بكرا اللي بدو يجي عالبروفة وعندو رغبة يكمل، يجي وهو مسلم حالو إلي... وغير هيك ما في داعي يجي... أنا رح أعمل دانتون حتى لو كانت مونودراما بمثل فيها لحالي... البروفة خلصت))[25]. تُظهر هذه الكلمات المخرجَ بمظهر دكتاتور فني صغير، غير قابل للمناقشة، عصابي ومتشنج على الدوام. يفرض مزاجًا سيئًا على البروفة، لا يقدمه العرض على أنه المزاج الوحيد، بل إنه المزاج الغالب على أيام البروفات، في إشارة إلى غياب تقاليد مسرحية جامعة تمنع ممارسات مثل هذه الممارسات. في مثال آخر على غياب هذه تقاليد تقترح الدراماتورج رهف تمرينًا مسرحيًا، يعمل فيه الممثلان كلاهما على تقديم لخطاب نجاح الثورة، أي ثورة. يبدأ رضا بالتمرين، وينتقل بخطابه من الفصيح إلى العامي، وينهيه بالسباب والشيمة. أما ستيف، الممثل الأصغر، يقدم خيارًا فريدًا في التعبير عن خطابه الثوري، يعلنها صراحة بعد أن يضع موسيقاه ويرقص: ((التمرين واضح أنا بدي القي خطاب بعد انتصار الثورة.. شو هو خطابي.. أنا هاد خطابي؛ الموسيقى)). لا تبدو ردة فعل المخرج مفهومة في هذا المفصل (ولو أنها متسقة مع شخصيته). لا يستثمر هذه الفكرة اللماعة في عرضه، على النقيض، قاد هذا الفعل إلى صراع بين المجموعة حول موضوع سطحي وعميق في آن؛ سيجارة الحشيش.

الدراماتورجيا سؤال المسرح السوري العالق

مولّد الأسئلة الأول، وصاحب المهمة الأكثر شغبًا في العملية المسرحية، والآلية الأكثر التباسًا في المسرح السوري في سنواته العشر الأخيرات. لا يمكن وضع تعريف مانع جامع للدراماتورجيا (Dramaturigy)، إذ بقي هذا المفهوم الحيوي يتطور في تاريخ المسرح، حتى صار للدراماتورجيا معان مختلفة، فـ ((هي التقنية أو الشعرية للفن الدرامي التي تعمل لإقامة مبادئ بناء على العمل، إما بشكل استنباطي استقرائي عبر أمثال محسوسة واقعية، وإما عبر نظام من المبادئ المجردة))[26] أي اكتشاف القواعد التي كتبت على أساسها المسرحية. كذلك أصبح للدراماتورجيا معنى أوسع عند بريخت عندما أصبحت ((تُعنى في الوقت عينه بالنص الأساسي كما بالوسائل المسرحية للإخراج))، أما المعنى الأحدث لها فهو ((تخطي إطار دراسة النص الدرامي ليشمل نص إخراج مسرحي وإنجازه (...) فما هو هذا العمل الدراماتورجي إن لم يكن انعكاسا نقديًا لانتقال المكون الأدبي وتحوله إلى مكون مسرحي))[27]. ولعل المعنى الأخير هو المُكرّس في حالتنا هذه، أي الإجابة النظرية/ العملية عن أسئلة

(25) المصدر السابق نفسه.

(26) باتريس بافيس، معجم المسرح، ص 195.

(27) بارتيس بافيس، معجم المسرح، ص 196.

المعنى في النص.

يوكل النص هذه المهمة إلى الأنثى الوحيدة في العرض (رهف)، لا يعطينا العرض معلومات كافية عنها (بخلاف باقي الشخصيات)، لا يعرف المتلقي عنها إلا أنها كاتبة، لديها نص مسرحي ناجز، إلا أنه لم يمول، لذلك انتقلت الفرقة إلى نص (موت دانتون). يقارب العرض مسألة الجنوسة، وحضورها في العمل الفني. فالبنت الوحيدة في المجموعة تسأل في واحدة من مناقشاتها مع المخرج بعد اختلاف على تأويل مشهد ما ((ليش بدك دراماتورج بالشغل ليش متمسك بدوري كدراماتورج.. إذا أنا عم احرمك من حقك بالغلط... ولا التمويل ما رح ينعطى لفرقة ما فيها ولا بنت؟))[28] في إشارة إلى التنوع الجنساني والتوازن الجندري الذي يطالب به الممول الأوروبي، ويرضخ له المخرجون (على غرار إياس) من دون قناعات تحررية أصيلة، وانفتاح على تنوع الجندر واختلافه.

يُجمل العرض القول في الدراماتورجيا، وآلية حضورها بقول رهف الأخير، وهي تعرف بنفسها في بروفا جينرال قبل العرض أمام الممولين، تقول رهف: ((أنا بهاد المشروع دراماتورج واللي بحبو بشغلة الدراماتورج أني بشوفو الطرف الأقوى بالعمل المسرحي.. أو السلطة الأعلى.. سلطة السؤال الصح... تعالوا نتخيل شو ممكن سلطة السؤال الصح تعمل بعرض متل عودة دانتون... معركة حقيقية.. هل في شي مشترك بين الثورتين السورية والفرنسية؟ وشو يعني أصلًا أنو يكون في شبه أو لا؟ بتفكيري بهاد السؤال ما عم أوصل لشي يقيني، في يقين واحد بيقوى عندي كل ما بقرأ مسرحية موت دانتون وبفكر بالحكاية السورية... هو العبث... أنا بشوف أنو هي المسرحية بتحكي عن العبث))[29]. يعيد الكاتب في هذا الحديث عن الدراماتورجيا طرح السؤال المؤرق في المسرح السوري المعاصر؛ من هو الدراماتورج فعلًا؟ وما دوره المسرحي بالتحديد؟ وما أثر الدراماتورجيا وأسئلتها في صيرورة العرض المسرحي؟ يقدم العرض أجوبة سورية عن هذه الأسئلة، ويشير إلى الالتباس الحاصل في فهم الاصطلاح. وعدم وجود حدود واضحة توضح دور الدراماتورج في العملية المسرحية السورية، وغياب تقاليد مسرحية تحدد العلاقة بينه وبين المخرج.

تمثيل أم أداء

في المشهد الأخير من العرض المراد تقديمه، تقدم المسرحية كشفًا عن الشخصيات، يقف كل منهم

(28) عودة دانتون، مصدر سابق.

(29) عودة دانتون، مصدر سابق.

ويتكلم عن نفسه، متوجهًا للجمهور، وكاسرًا الإيهام معهم. يأتي هذا المشهد في محاولة لمقاربة مشاهد الأداء التي اعتمدتها عروض اللاجئين الهاوية هنا في أوروبا، ونقدها، تلك التي أسهمت في تكريس صورة اللاجئ، وتنمطها، واجترار سرديتها لاستعطاف الجمهور (القوي). يدمر العرض هذه الصورة عندما تقرر الشخصيات تخريب كل شيء، وهدم المشاهد، وارتجال مشاهد تعبر عن هواجسها، لا مشاهد على مقاس التمويل الأوروبي.

هناك أكثر من مستوى للأداء في العرض، وبصورة خاصة مع الممثلين اللذين يلعبان دور دانتون وروبسبيير. إذ يحاول العرض من خلال الشخصيتين تقديم تصور عن حال الممثل السوري في أوروبا؛ تصوّر من وجهة نظر ممثل مخضرم (رضا)، وتصوّر آخر من وجهة نظر ممثل شاب (ستيف). في الحالة الأولى، يقدم حال الإرباك التي واجهت الممثلين المخضرمين، أولئك الذين بنوا تاريخهم الفني في سورية، ودفعهم موقفهم السياسي ودعمهم الثورةَ إلى مغادرة البلاد واللجوء إلى أوروبا. بحسب العرض، وضع هذا النوع من الممثلين أمام تحديات جديدة لا يقوى عليها، لا يمكنه البداية من الصفر، وهد إرثه الفني السابق. من جهة أخرى، لا يمكنهم العمل في الأعمال التلفزيونية التي تسيطر على جلها شركات إنتاج مرتبطة بالنظام، وتستجلب ممثلين مؤيدين للنظام وشبيحة له. تتعقد القصة في حالة رضا بسبب ضغط زوجته عليه للعمل في إحدى الأعمال التلفزيونية الكبرى التي تأتي بعائدات مادية كبيرة مقارنة بالهذر المسرحي ومراهناته المجهولة، وذلك ما يبوح به صراحة في إحدى حواراته مع ستيف: ((رضا: بس اللي عم يستفزني أنو عم هي تسخف وجهة نظري.. بتحكي عني كأنو أنا الرومانسي الوحيد بالعالم.. كأنو أنا الوحيد بالعالم اللي لسا بيحكي عن الثورة.. الوحيد بالعالم اللي لسا عندو أمل أنو يسقط النظام.. وأنا بس تقلي هيك بجن بحس بالإهانة.. بحس أنو أنا وحيد))[30].

أما ستيف، فقصته مختلفة، تخرّج من المعهد العالي للفنون المسرحية قبيل الثورة، أصبح DJ، وأحب هوايته الجديدة، ودفن الشتات والتيه رغبته في التمثيل. وجد نفسه في الموسيقى لكن لم يمنعه هذا من شغفه بالتمثيل، مهما أرجأته أوضاع الحياة الأوروبية كما يعبر صراحة: ((.. وعم اشتغل دي جي أكتر شغلة بحب أعملا.. بعد التمثيل طبعا.. بس أنا خلص موضوع التمثيل نفضت أيدي منو.. وين بدي مثل.. لمين بدي مثل.. بأي لغة)).

لا يمكن التغاضي عن مدى قرب الشخصي من المتخيَّل في حالتي الممثلين الاثنين؛ محمد آل رشي في حالة رضا، ومصطفى ديبو في حالة ستيف. الأول معروف عنه مواقف الداعمة للثورة منذ بدايتها، والثاني معروف عنه أنه يلعب DJ في برلين. لكن ليس ثمة إمكانية لجزم العلاقة بين الشخصي الحقيقي والمتخيل، ولا سيما أن تفاصيل الشخصيات تختلف كل الاختلاف عن سياق حياة الفنانين

(30) عودة دانتون، مصدر سابق.

السوريين. بعبارة أدق، رضا ليس محمد، وستيف ليس مصطفى. بذلك يترك العرض باب السؤال عن الشخصي وعلاقته بالأداء مواربًا، لا هو مغلق على التخييل، فلا تتشابه حكايا الشخصيات مع مؤديها، ولا هو مفتوح على التطابق بين الشخصي والفني.

التيه في دورة التمويل

مسرحية (عودة دانتون) كلها تدور في فلك التمويل، مجموعة مسرحيين سوريين يسألون: كيف يمكننا تمويل عرضنا المسرحي في أوروبا؟ أسئلة التمويل وسبله أسئلة صناع المسرح. منذ البداية يعلنها المخرج، لا وقت للمناقشة قبل الحصول على التمويل: ((هلأ ما في وقت للحكي، معنا عشر تيام بس لحتى يكون عنا بريزنتيشن بيقدم فكرة منيحة عن المشروع... هادا أهم شي هلأ.. منقدم البريزنتيشن.. مناخد التمويل وبعدا منتناقش لنشبع)).[31]

نظريًا، يعمل الاقتصاد كمحرك أساس في أي مشروع فني، وهو الأساس الذي لولاه لما قام العمل المسرحي. لكن التعامل مع اقتصاد بلادك الفني الذي تعرف سُبل الوصول إليه والتعامل معه، مختلف تمامًا عن تحصيل التمويل في المنفى. وذلك ما يشير إليه العرض صراحة، وهو رهبة صناعه من عدم تمويله، أي دفنه ووأد فكرته. وجد المسرحيون السوريون أنفسهم أمام دورة إنتاج مختلفة في أوروبا، مستوى أجور مغاير، وطرق تمويل وإدارة متباينين جدًا عن ما خبروه في بلادهم. في سورية كان يقسم الإنتاج المسرحي إلى قسمين: حكومي مرتبط بالدولة ومؤسساتها ومسارحها، ومستقل يتم عن طريق مؤسسات مستقلة وصناديق دعم ثقافي[32]. وفي الحالين التمويل محدود، وبالكاد يكفي إنشاء عمل مسرحي. بينما في أوروبا فالإنتاج المسرحي ضخم، وهو إرث فني تسعى الدول إلى المحافظة عليه، ودعمه، وتمتين قطاعاته، إضافة إلى مئات المسارح المستقلة. فضلًا عن أن سبل الإنتاج، وآلياته، ومصادره، وديناميات عمله، تفرض طريقة عمل مختلفة، ومعقدة.

لا يعني هذا أن المسرح السوري لم يلق دعمًا من المؤسسات الحكومية والمستقلة الأوروبية على حدٍ سواء. على النقيض، دعم عدد من المسارح الأوروبية مشروعات مسرحية سورية (ومنها عرض عودة دانتون نفسها). واستضافت المهرجانات المسرحية العالمية في أوروبا بعض العروض المسرحية، لكن في المقابل، ثمة كثير من العروض التي تاهت في سبل التمويل، ولم تتمكن من الوصول إلى موارده،

(31) عودة دانتون، مصدر سابق.

(32) راجع: ماري الياس، علاء الدين العالم /مسعد أسعد، عن الفنون الفردية السورية وسبل إنتاجها "ورقة بحثية"، (بيروت: مؤسسة اتجاهات ثقافة مستقلة، 2018).

فتبخرت وتلاشت. ومثال ذلك ما يأتي العرض على ذكره بخصوص مشروع الفرقة السابق على (موت دانتون). هو مشروع يذكره المخرج عرضًا حين ما يخبر الدراماتورج: ((ما إجانا تمويل على نصِّك)). يدلل هذا على أنه كان للمجموعة فكرة مسرحية سابقة غير مقتبسة من نص أجنبي، نص سوري أصيل، مكتوب من قبل رهف، الكاتبة التي تحولت إلى دراماتورج في المشروع الجديد، لكن هذا النص لم ينل إعجاب الممولين لأسباب مجهولة لا يظهرها العرض، لكن يشير من خلالها إلى أن أحد أسباب اختيار (موت دانتون) محاولة التقرب من الممول الأوروبي عبر الاستقاء من تاريخه المسرحي، ومقاربته مع حالتنا السورية. أي إن المشروع مصاغ على مقاس التمويل ولا شيء آخر. تبدو الإشارة السابقة لافتة، لأنها تشير إلى نوع من المسرح السوري في أوروبا لا يقوم بأفكار أصيلة، ولا يعرف ما يود قوله فعلًا، إنما هو ابن السوق الأوروبية، وابن معاييرها الجمالية والفنية.

في مطلع المشهد الثالث، يقدم العرض مثالًا عن آلية التعامل الأوروبية (الألمانية على وجه التحديد) مع المسرحيين السوريين. تستلم رهف بريدًا تظنه للوهلة الأولى يدعوها إلى المشاركة بصفتها مدربة في ورشات عمل مسرحية للاجئين. تفرح لذلك، وتخبر الممثلين أنها ستخرج من المشروع، لكن بعد تأمُّل البريد، يظهر العكس، أن الدولة تستدعيها إلى المشاركة بوصفها متدربة لا مدربة، وهي ملزمة بذلك، وليس لها حرية الرفض. يصور العرض هنا عملية الضغط التي تمارسها الحكومات الأوروبية على الفنانين. كيف تعاملت معهم، وكيف ثمّنتهم، وقيمت شهاداتهم وأعمالهم. ولو أن النص بخل في تفاصيل حول رهف وشهاداتها وخبرتها، لكن يوحي بأنها خريجة أكاديمية، وتحمل شهادة علمية، وليست هاوية. وهنا يطلق العرض حكمًا ـ لا يخلو من التعميم ـ على آلية الإنتاج الأوروبي، ويشير إلى أن السياسيات الثقافية الأوروبية لم تفرق بين الفنانين أو تفاضل بينهم، لا بل إنهم كانوا لديها، إلا ما ندر منهم، محض لاجئين لا يختلفون عن أي لاجئ سوري آخر سوى أنهم يشتغلون بالفن، وعليهم الاندماج.

رابعًا: أسئلة لم تُسأل وأجوبة معلقة

طرح عرض (عودة دانتون) عددًا من الأسئلة والاستفسارات حول آلية العمل المسرحي السوري في أوروبا. أثار موضوعات الأداء، والتمويل، ومزاج البروفا وتقاليدها المسرحية. سألَ عن إمكان قول ما نريد قوله فعلًا في أوروبا، وقدم مسرحًا يواجه مشكلات فردية واجتماعية، لكن لأنه فتح كواليس المسرح السوري، دفع متلقيه إلى طرح أسئلة لم يقاربها، والتفكير في مسائل أخرى فاتت العرض، وفاتت محاكاته المسرحية.

هل كشف عودة دانتون عن نفسه؟

إذًا، لدينا في أوروبا -بحسب العرض- نوعان من الإنتاج المسرح السوري في أوروبا، يفاضل بينهما علاقة هذا المنتَج مع محيطه الأوروبي. النوع الأول احترافي، يقول ما يود قوله، وينتَج بميزانيات عالية وبالشراكة مع مسارح أوروبية مكرّسة، ويبني علاقات قوة مختلفة مع المتلقي الأوروبي. والنوع الثاني هاوٍ، مستلب للأوروبي وأفكاره عن السردية السورية، يجري بإملاءات الممول، ويجتر خطاب الضحية، المراد تكريسه. ينتمي عرض (عودة دانتون) إلى النوع الأول، بينما ينتمي العرض داخله (عرض الفرقة المسرحية) إلى النوع الثاني حيث عروض الهواة. الإشكال الذي يواجهنا هنا هو تكوين الشخصيات، إذ يتقارب تكوين شخصيات الفريق الحقيقي للمسرحية مع الشخصيات المتخيلة من جهة التكوين الأكاديمي (كلهم خريجو المعهد العالي للفنون المسرحية). على الرغم من ذلك، نجد أن الفنانين الحقيقيين وجدوا سبل تقديم عرضهم بصورة احترافية وتمويل مناسب، بينما أعضاء الفرقة المسرحية يتنازلون عن أفكارهم كرمى التمويل وتيسير العمل.

يغدو السؤال عن كيفية تعامل أوروبا مع الفنانين السوريين (المسرحيين على وجه الخصوص) سؤالًا مركبًا، ولا يمكن الإجابة عنه الآن. هل تعاملت معهم بتلك الطريقة التي يقدمها العرض؟ هل شتت سبلهم وأبعدتهم عن فنهم وجعلت من التمويل دكتاتورهم الجديد، وحولت الرجل الأبيض إلى رقيب يجب مراعاته، أم إنها فتحت الباب أمام المسرح السوري للعالَم، واستحالت بعض خشباتها إلى منصات لرواية التراجيديا السورية من أصوات سورية تعمل بمناخ حر ومنفتح، ومثالها عرض (عودة دانتون) نفسه؟

يدفعنا عرض (عودة دانتون) إلى السؤال: ماذا لو كشف العرض عن نفسه، بمعنى أن يروي لنا ما جرى في بروفات عودة دانتون، بروفات فريق المسرحية الحقيقي؟. يبدو ذلك بعيد المنال عن النص المسرحي، أما حين ما تحول النص إلى عرض، فأصبح سؤال كهذا أساسًا، وجديرًا بالبحث. ما الذي حصل مع فريق المسرحية الحقيقي؟ كيف كان التواصل بينهم مع مخرج لا يجيد العربية، لغة النص المكتوب فيها، ولغة العرض الأخير؟[33] وسؤال التمويل يثار هنا، فعرض دانتون مقام بتمويل مريح[34]، بينما عرض المجموعة المسرحية المتخيّلة هو في مرحلة سابقة، في مرحلة التشنج

(33) عمر العريان، مخرج مسرحي ولد في ميلانو من أب فلسطيني وأم إيطاليا، درس في إيطاليا وفرنسا، وهو دراماتورج ومخرج مقيم في لندن

https//:uk.linkedin.com/in/omar-elerian75276012-

(34) شارك في تمويل العرض بحسب صفحته في الفيسبوك:

من المجهول والخيبة من رفض الدعم، السبيل الوحيد للإنتاج المسرحي في أوروبا. بعبارة أخرى، لو مول عرض موت دانتون (العرض المتخيل) هل كنا سنرى ما أرتنا إياه المسرحية؟ أم ستكون عناصر العرض مسترخية في المردود المادي الجيد؟!

المسرح والمدينة وسؤال الاستقرار

وقف المسرحيون السوريون للمرة الأولى أمام المسارح الأوروبية، ووُضع الإرث المسرحي السوري والعربي بمواجهة التراث المسرحي الألماني، أو الفرنسي أو غيرهما. لم يعد هناك مفر من المقارنة بين المسرحين والإرثين، لذلك تبدو مفهومة تلك الأسئلة الأولية التي يطرح فيها المسرحيون السوريون المقارنة بين المسرحين السوري والألماني على سبيل المثال. شعر بعضهم بسخف أسئلة المسرح العربي (وربما لأنه لم يدركها فعلًا) وبعضهم انبهر بالتقاليد المسرحية الغربية (وربما لأنه لم يكن على دراية كافية فيها قبل المجيء)، ومنهم من حاول فهم آلية العمل المسرحية والانخراط فيها. بين انبهار وخضوع نابع عنه، ومحاولة فهم التقاليد المسرحية الأوروبية من دون مركزية المقارنة أو التبعية؛ وقف المسرح السوري في المدن الأوربية محاولًا التعبير عن نفسه. ولأن المسرح، منذ فجره الإغريقي، كان ابن المدينة، وجب على المسرحي السوري فهم المدينة التي يعيش فيها ويقدم فيها عرضه المسرحي.

أين المدينة التي يقدم فيها عرض (عودة دانتون)؟ يعرف المتلقي من خلال السياق أن البلد هي ألمانيا، لكن من دون دراية بأي المقاطعات الألمانية تجري هذه البروفا. هل هي ميونخ، أم فرانكفورت، أم هامبورغ، أم في برلين، عاصمة الشتات السوري الأوروبية؟. لا يمكن للعرض في مدينة شرقية مثل دريزدن أو لايبزك (مدينة بوشنر نفسه) أن يكون هو ذاته في مدينة غربية كمونستر أو دورتموند. لكل مدينة خصوصية، ولكل مسرح في ألمانيا، صاحبة الإرث المسرحي العريق، تقاليده وأعرافه. زد على ذلك حضور السوريين وانتشارهم في ألمانيا، ما يعني تمايز أعداد المتلقين السوريين للعرض بين مدينة وأخرى. العرض في برلين على سبيل المثال، حيث يوجد السواد الأعظم من السوريين في ألمانيا له اعتبارات مختلفة في التلقي، وسيحضر فيه المتلقي السوري بالتوازي مع المتلقي الأوروبي، مع المتلقي العالمي المقيم في مدينة عالمية كبرلين فيها من الجنسيات والأنواع ما فيها.

In Cooperation with
Maxim Gorki Theatre, Berlin

Funded by:
The German Federal Cultural Foundation and the Ministry of Culture and Science of North Rhine-Westphalia

أجوبة معلقة ونتائج مؤقتة

لا يمكن تحديد نتائج أحادية للبحث، ومن غير الممكن تقديم أجوبة أحادية كذلك. هناك أكثر من مستوى، ولكل مستوى نتائجه المختلفة وأجوبته. في المستوى الأول ثمة نص المسرحي (عودة دانتون)، وفي مستوى آخر العرض المسرحي الكبير وصورته المسرحية والمتلفزة، وداخله العرض المسرحي الصغير الذي تحاول الفرقة تقديمه. أما نص بوشنر (موت دانتون) فهو أيضًا بقي حاضرًا من العنوان إلى الجملة الأخيرة في العرض وصرخة لوسيل (عاش الملك).

من جهة أخرى، تبدو قراءة (عرض دانتون) ـ بوصفه مثالًا على عروض المسرح السوري في أوروبا ـ تأخذُ قارئها إلى أجوبة متباينة. في مستوى قراءة المسرحية الصغيرة يظهر المسرح السوري عاجزًا أمام آليات التمويل الأوروبية، ليس متأكدًا من مقولاته، ومرتبكًا بما يريد قوله، وليس بين أعضائه تقاليد مسرحية واضحة. بينما في مستوى قراءة العرض الكبير يبدو المسرح السوري قادرًا على قول ما يريد، وحجز مكان في حقل العروض المسرحية الأوروبية، والوصول إلى قطاعات واسعة من الجمهور (لا سيما عرضه الافتراضي). ليست من مهمة البحث تبني أي من النتائج والأجوبة دون أخرى، لأن محاولة مثل هذه تحتاج إلى بحث يقرأ العروض المسرحية المقدمة في أوروبا كلها، ومقاربتها مع عرض (عودة دانتون)، لذلك يكفيه عرض هذه النتائج على القارئ، كما قدمها العرض نموذج البحث.

خامسًا: الحشيش بما هو قول أخير

أعيد الاعتبار إلى نبتة القنب الهندي (الحشيش Cannabis) في جزء من توجه عالمي جديد تجاهه، بما هي نبتة طبيعية ذات آثار إيجابية في الجسد البشري. وأنزل الحشيش والماريغوانا من قائمة المخدرات في أكثر من بلد، وعاد ليأخذ شكلًا جديدًا في قيم الأخلاق العالمية. أما في منطقتنا، فتاريخ هذه النبتة طويل ومتشعب، ونشاطها في حروب المنطقة كبير جدًا. وفي الحالة السورية يتعقد فيها الحديث بما هي النبتة الأكثر شعبية بين الشباب السوري، وبما هي مصدر اقتصادي للنظام وحلفائه ومزارعه. لكن على الرغم من هذا الزخم كله لحضور الحشيش في اليوميات السورية، هذه هي المرة الأولى التي يطرح فيها أدبيًا (ومسرحيًا على الأقل) بما هو موضوع واضح ومنفصل، وبما هو فاعل أساس في تغيير مزاج الشخصيات والمشهد كاملًا.

لم يقدم عرض (عودة دانتون) الحشيش بوصفه تفصيلًا عابرًا يخص أحد الشخصيات بل موضوعة مستمرة الظهور على امتداد المسرحية، إذ يحتل مساحة واسعة في العرض، ويؤتى على

ذكره في مواضع مختلفة؛ أولها حين يختلف المخرج إياس مع الممثل الشاب (ستيف) حول تدخينه الحشيش، وأثر ذلك في البروفات. يحل الخلاف لاحقًا بتقنين تدخين الحشيش من قبل ستيف إلى سيجارة واحد في اليوم. بعد ذلك، يعود الحشيش إلى الظهور بما هو محفز على الخيال للمجموعة في منتصف العرض، أما آخر ظهور له في العرض، فهو حين تدخن المجموعة مع إياس رافضِ الحشيش لفافة قبل العرض. تفعل سيجارة الحشيش فعلها في المشهد الأخير، تقلب مزاج العرض رأسا على عقب، وتفتح أسارير المؤدين ومواهبهم. بيد أن هذا الطرح الأخير للحشيش يجعلنا أمام قراءتين، ولكل منهما أحكامها؛ الأولى أن الحشيش بما فيه من شبهة أخلاقية معقدة هو آخر مشكلات المسرح السوري، على النقيض، فحال الهدوء والسكينة التي يفرضها هي ما تحتاج إليه البروفة المسرحية السورية الموتورة. أما القراءة الثانية، لذات المشاهد، يظهر فيها الحشيش بمظهر الحل، أو بعبارة أدق، الحشيش بما هو مَخرَج. وتفسير كهذا، يعيد فتح الأسئلة كلها التي أثارها العرض وأجاب عنها في رحلة العمل المسرحي في أوروبا، ويجعل من الحشيش دربًا للهرب من الإجابة، وبمعنى آخر، لتحميله الإجابة عن أسئلة المسرح السوري في أوروبا، أجوبة ما زالت بعيدة اليوم، حتى اكتمال تجربة المسرح السوري في تلك البلاد، وعودة السوريين إلى طبخ مسرحهم هناك، في بلادهم ومدنهم.

المصادر والمراجع

1. الياس. ماري، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط3، (لبنان: مكتبة ناشرون، د.ت).
2. بافيس. باتريس، معجم المسرح، ميشال ف. خطار (مترجمًا)، ط1، (لبنان: المنظمة العربية للترجمة، د.ت).
3. بوشنر. جورج، الأعمال المسرحية الكاملة، عبد الغفار مكاوي (جامعًا ومترجمًا)، طبعة جديدة، (المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي، 2020).

ثالثًا: الدراسات

التنسيقية: التعبئة والحشد

صبر درويش[1]

أولًا: مقدمة

تسعى هذه الورقة إلى دراسة (التنسيقية) وتحليلها، هذا الكيان الاجتماعي/ السياسي الذي نشأ في سورية في سياق حركة الاحتجاجات التي انطلقت منذ منتصف آذار/ مارس 2011 التي تحولت تدريجيًا إلى انتفاضة شعبية عمت أرجاء سورية بدءًا من منتصف 2011، تطورت بدورها منذ مطلع 2012 إلى صراع مسلح تطور تدريجيًا ليتحول مع بداية 2013 إلى حرب أهلية طاحنة، ويضمحل بذلك دور التنسيقية وينتهي بانتهاء الشروط الموضوعية التي أنتجتها.

نشأت (التنسيقية) بوصفها أحد التكوينات الثورية منذ الأسابيع الأولى لانطلاقة الاحتجاجات السورية، وهي كيان مدني أنشئ في كل منطقة، حيّ، بلدة، أو مدينة، وأحيانًا أنشئت أكثر من تنسيقية في منطقة واحدة؛ وضمت التنسيقية مجموعة من الناشطين الذين كان لهم دور مهم في تنظيم الحراك الثوري على صعيد تنظيم التظاهرات (تحديد زمن انطلاق التظاهرات ومكانها، كتابة اللافتات، تنظيم النشاط الثوري الذي يتخلل التظاهرة، التصوير... إلخ) والتواصل مع وسائل الإعلام عبر نشر مقاطع فيديو تصور ذلك النشاط، وبناء شبكات من العلاقات مع ثوار من مناطق مختلفة، وخوض مناقشات موسعة تتعلق بالموضوعات الأكثر أهمية التي تخص منطقة التنسيقية.

نحاول في هذه الورقة توضيح الحدّ الفاصل بين الدور الذي قامت به التنسيقية في سياق الصراع السوري وهو دور إعلامي بامتياز سعى من خلاله المحتجون إلى التعبئة من أجل العمل الجماعي، وهو ما سنحاول إلقاء الضوء عليه عبر مناقشاتنا التي خضناها مع ناشطين سوريين كانوا فاعلين على صعيد عمل التنسيقيات، وما سعت إلى القيام به، من جهة أخرى، عبر محاولتها التحول إلى كيان سياسي وسعيها بذلك إلى أن تكون فاعلًا في المشهد السياسي العام، وهو شيء لم تنجح فيه على الرغم من الجهد الذي بذل على هذا الصعيد.

(1) باحث في الشؤون السورية.

ثانيًا: أصل التسمية

من غير المؤكد تمامًا الأصل الذي أتى منه استخدام مصطلح (تنسيقية) إلا أنه لدينا بعض الروايات التي قد تضيء السياق الذي استخدم فيه هذا المصطلح. وبحسب شهادة شادي أبو فخر[2] وهو أحد مؤسسي تنسيقيات أحياء دمشق، إحدى أوائل التنسيقيات التي شُكلت في دمشق، أن ناشطي مدينة دوما شرق العاصمة دمشق قد يكونون أول من استخدم مصطلح (التنسيقية)، إذ اعتاد شباب الحزب العربي الاشتراكي الذي له وجود قوي في دوما على إجراء معسكر صيفي في كل عام في مصر، وهناك ومن خلال احتكاكهم مع الشبان من دول عربية مختلفة ومنها الجزائر بطبيعة الحال سمعوا لأول مرة بمصطلح التنسيقية الذي استخدمه الجزائريون في عقد الستينيات في أثناء مقاومتهم الاحتلال الفرنسي، وربما يكون الشبان (الدوامنة) قد استعاروا هذا المصطلح ووظفوه في سياق الثورة السورية.

بينما يرى آخرون أن أصل التسمية مرتبط بالدور الوظيفي للتنسيقية، وبحسب شهادة الكاتب والناشط فادي كحلوس الذي كان أحد أعضاء تنسيقية مدينة دوما، وأحد مؤسسي تجمع ثورة الكرامة، فإن أصل التسمية يبدو غائمًا قليلًا، إذ أصبح المصطلح مستخدمًا فجأة في عموم سورية، وربما يكون الاسم مرتبطًا بالدور الذي لعبته التنسيقية أي تنسيق الحراك الثوري وتنظيم النشاط الذي انبثق تدريجيًا في عموم المدن السورية تحديدًا بعد خروج تظاهرات مدينة درعا في الثامن عشر من آذار/ مارس 2011.[3]

على صعيد لغوي، ربما يكون مصطلح (تنسيقية) مشتقًا من الاسم (تنسيق) والفعل نسَّقَ، (نسَّقَ ينسِّق، تنسيقًا، فهو مُنسِّق، والمفعول مُنسَّق) بحسب معجم المعاني الجامع. ونسَّق الشيء أي نظّمه ورتّبه وضبطه، وتَنْسِيقُ الكَلاَمِ إجْرَاؤُهُ عَلَى نَمَطٍ وَاحِدٍ وَسِيَاقٍ واحِدٍ.[4] ومن هنا، نرى أن اسم التنسيقية مشتق من الدور الوظيفي الذي شغلته في الصراع السوري، أي تنسيق العمل الثوري وتنظيم النشاط المختلف المرافق له.

(2) مقابلة أجراها الباحث عبر تطبيق واتس آب مع الناشط شادي أبو فخر، أحد مؤسسي تنسيقية أحياء دمشق، (ربيع 2021).

(3) مقابلة أجراها الباحث عبر تطبيق واتس آب مع الكاتب والناشط فادي كحلوس أحد أعضاء تنسيقية دوما في وقت سابق ومن مؤسسي تجمع ثورة الكرامة، (ربيع 2021).

(4) مقابلة أجراها الباحث عبر تطبيق واتس آب مع الناشط وخريج قسم الأدب العربي عبد الحميد الشحنة من مدينة حماة وسط سورية، (ربيع 2021).

ثالثًا: سياق النشأة والتبلور

عانى الشباب السوري المنتفض من إشكاليتين أساسيتين تركتا أثرًا كبيرًا في خياراتهم وممارساتهم السياسية اللاحقة، تمثلت الإشكالية الأولى في غياب شبه كامل للعمل السياسي في سورية وافتقاد الشباب إلى أي تجربة أو خبرات سياسية تنظيمية سابقة يعتدّ بها، هذا أن نظام الأسد، ومنذ استيلائه على السلطة السياسية في مطلع السبعينيات كان قد زج الأحزاب السياسية المعارضة جميعها في المعتقلات، وألغى -بقرار دستوري- جميع الأحزاب السياسية باستثناء تلك التي أعلنت ولاءها وانضمت في ما بعد إلى ما بات يعرف بالجبهة التقدمية. لهذا، الأجيال التي نشأت بعد عقد السبعينيات من السوريين لم يتح لها الخوض في العمل السياسي، وبقي بذلك الفضاء السياسي حكرًا على حزب البعث وحلفائه.

بسبب هذا كله، عاش الشباب المنتفض حالة إرباك كبيرة تحديدًا في الأشهر الأولى من الثورة، وكان السؤال مرافقًا الناشطين أغلبهم: ما العمل؟ وكانت الإجابات عمومًا غائمة، إذ لا أحزاب سياسية يعتد بها وقادرة على استقطاب الشباب وتنظيم صفوفهم، ولا الشباب أنفسهم لديهم تصور واضح حول كيفية تحولهم إلى العمل السياسي المنظم.

الإشكالية الثانية التي واجهت الحراك الثوري في سورية كانت أجهزة المخابرات وسطوتها التاريخية على حياة السوريين؛ فمنذ أن استولى حافظ الأسد على السلطة في سورية، سارع إلى بناء عدد كبير من الأجهزة الأمنية التي تمثلت مهمتها الرئيسية في ضمان استمرار سيطرة نظام البعث، واكتسبت هذه الأجهزة خبرات هائلة في ضوء سلسلة الصراعات التي خاضتها خلال العقود اللاحقة، بداية ضد (الرفاق) الذين كانوا محيطين بحافظ الأسد عندما قاد انقلابه العسكري، وتاليًا عبر الصراع الذي خاضته مع تنظيم الإخوان المسلمين في عقد السبعينيات وبداية الثمانينات، وفي قمعها وتحطيمها للقوى السياسية المعارضة كحزب العمل الشيوعي والمكتب السياسي (رياض الترك) في عقد الثمانينيات، وأخيرًا عبر تحولها إلى طرف في الحرب الأهلية اللبنانية وما أعطاها كل هذا من خبرة واسعة في آليات القمع واختراق صفوف المعارضين وتحطيمهم.

وبحسب شهادة عبد الحميد الشحنة، ابن مدينة حماة وأحد الشبان الذين كانوا فاعلين في حركة الاحتجاجات في المدينة، كانت سورية عمومًا وحماه خصوصًا لما شهدته في عقدي السبعينيات وبداية الثمانينيات من سطوة الأجهزة الأمنية ترى في هذه الأخيرة كابوسًا يمنع السوريين من محض التفكير في العمل السياسي خارج إطار حزب البعث، وكان مهمة الناشطين الأوائل للثورة تتمثل بمواجهة هذا الخوف المتجذر في نفوس الشبان من جهة، وابتكار الآليات الملائمة التي تسمح لهم

بالعمل بعيدًا عن رقابة الأجهزة الأمنية، من جهة ثانية.

في هذه الظروف المعقدة ثار السوريون، وكان على الشباب المنتفض إنجاز مهمات في غاية الصعوبة، إذ عليهم تنظيم صفوفهم وابتكار الآليات الملائمة لذلك، وعليهم من جهة أخرى، مواجهة السطوة الأمنية والإفلات منها بأقل الخسائر.

بسبب هذا كله، عمد السوريون منذ انطلاقة الثورة التونسية إلى تشكيل مجموعات عمل شبابية، ضمت المجموعة الواحدة عددًا صغيرًا من الناشطين الذين غالبًا ما تجمعهم علاقات شخصية موثوقة، تضمن لهم عدم اختراق الأجهزة الأمنية صفوفهم، وارتبطوا بعلاقات خيطية مع باقي المجموعات الناشئة في ظل الحراك السياسي العام ضمن هيكلية أشبه بعنقود العنب، وبحسب شهادة شادي أبو فخر: (كان لكل مجموعة ممثل عنها مهمته التواصل مع ممثلي باقي المجموعات الثورية، وهكذا، إذا تمكنت الأجهزة الأمنية من إلقاء القبض على أحد الناشطين فبإمكانها اختراق مجموعته فقط لا باقي المجموعات).

من الصحيح أن هذا (الحلّ) العملي، أي تشكيل عدد كبير من مجموعات العمل الشبابية، تميز بالدينامية العالية وشكل إجابة مقبولة حول تنظيم الحراك الثوري الناشئ في ذلك الوقت منذ بدايات 2011، إلا أنه أيضًا ساهم -من جهة أخرى- في تفتيت الحراك الثوري في سورية، وهي (اللعنة) التي رافقت الثورة السورية ولم يجد لها الشباب حلًا مجديًا؛ إذ بقية حركة الاحتجاجات مفتتة وتفتقد إلى المركزية التي يفترضها العمل السياسي.

رابعًا: شباب التنسيقيات؛ الجيل الأول

استنادًا إلى الملاحظة وإلى جملة الشهادات التي استمعنا إليها من فاعلين على صعيد عمل التنسيقيات، نلاحظ أن أغلب الجيل الأول من هؤلاء الناشطين كانوا من أوساط الطلاب الجامعيين، أو ممن أنهى لتوه دراسته الجامعية، أو من المهتمين بطبيعة الحال بالشأن العام، وبعضهم كان ناشطًا في الفترة التي دعيت بربيع دمشق التي سادت الأوساط السياسية والثقافية السورية في مطلع عام 2000 بعد استيلاء الأسد الابن على الحكم في سورية.[5]

(5) ("ربيع دمشق" هو الاسم الذي يطلق على فترة من النشاط المعارض المكثّف والتحرُّر السياسي المؤقّت الذي أعقب وفاة حافظ الأسد في عام 2000. تميّز بمطالب الإصلاحات السياسية والقانونية والاقتصادية، التي أُدخِل بعضها مؤقّتًا قبل أن يتم وقفه)، راجع: مركز كارنيغي الشرق الأوسط، (12 شباط/ فبراير 2012)، على الرابط: http://carnegie-mec.org/publications/?fa=48518

ثمة عوامل مختلفة جعلت هذه الفئة من الشباب تلعب دورًا مهمًا في المرحلة الأولى من الحراك الثوري السوري، فبالنسبة إلى الشبان من فئة الطلاب كان هؤلاء أكثر استخدامًا لشبكة الإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي وأكثر معرفة بها من غيرهم، وهو ما أتاح لهم -وبمعزل عن أحداث الثورة السورية- قدرة الوصول السهل إلى المعلومات والاطلاع على تجارب الشعوب الأخرى وتحديدًا تجارب الشباب العربي المنتفض في الفترة التي سبقت ثورة السوريين.

من جهة أخرى، كان هؤلاء الشبان الأقدر على استخدام وسائل التواصل الاجتماعي وتوظيفها في سياق الصراع السوري، ونحن نعلم الأهمية التي اكتسبتها وسائل التواصل الاجتماعي ليس في الحراك الثوري السوري فحسب وإنما على صعيد العالم، في الكيفية التي وُظفت بها هذه التقنيات في الاحتجاجات الاجتماعية في مناطق مختلفة من العالم.[6]

بالنسبة إلى الشبان الأكبر سنًا، أي أولئك الذين تخرجوا من الجامعات، فبعضهم كان له شبكة علاقات اجتماعية واسعة وفرتها له دراسته الجامعية، وبعضهم الآخر كان فاعلًا في فترة ربيع دمشق عندما كان ما يزال في مرحلة الدراسة، وبسبب كل هذا، اكتسبت هذه الفئة من الشباب بعض الخبرات والعلاقات السياسية التي أتاحت لها أن تكون فاعلة في المرحلة الأولى من انطلاق الثورة السورية، وأن تكون على اتصال مع باقي الناشطين في المدن السورية الأخرى.

تشير مجموعة من نماذج الحراك الثوري التي نشأت خلال الثورة السورية، وكانت سباقة عن غيرها على هذا الصعيد إلى ما ذهبنا إليه. فالمجموعة الأولى من الشبان الذين كانوا في مقدمة الحراك في ربيع عام 2011 في مدينة دوما كان معظمهم من الجامعيين وممن كان له تجربة وفاعلية في فترة ربيع دمشق، وكان معظمهم ممن له تجربة سابقة واهتمام بالشأن العام.

وفي دمشق، العاصمة، لا يختلف الأمر عن الريف المحيط بها، فمعظم ناشطي تنسيقية أحياء دمشق التي كانت من أوائل التنسيقيات التي شكلت في سورية، ضمت إلى صفوفها أغلبية من الطلبة الجامعيين أو ممن كان مهتمًا قبل آذار/ مارس 2011 بالشأن العام.

لا يقتصر الأمر على دمشق وريفها، ففي مدينة سراقب على سبيل المثال، وهي مدينة صغيرة تقع في الريف الغربي لمحافظة ادلب، تتشابه طبيعة الناشطين الأوائل فيها مع رفاقهم في دمشق، ففي التظاهرة التي خرجت في دمشق بتاريخ 16 آذار/ مارس 2011، ودعيت بمظاهرة الداخلية، شارك فيها

(6) لمزيد من التفاصيل حول علاقة وسلائل التواصل الاجتماعي بثورات الربيع العربي، راجع:

Social Media and the Arab Spring: Politics Comes First, Gadi Wolfsfeld, Elad Segev, Tamir Sheafer. First Published January 16, 2013 Research Article, https://doi.org/10.1177/1940161212471716

مجموعة من شبان المدينة، الذين انضموا إلى الحراك الثوري في مدينتهم وكانوا من أبرز الناشطين من الجيل الأول للثورة في سراقب.[7]

في مدينة سلمية في ريف حماه الشرقي، تتقاطع معطيات الحراك هناك مع ما تقدم أعلاه، فبعض أبرز ناشطي المدينة كانوا من المشاركين في مظاهرة الداخلية (16-03-2011) وكانوا من المشاركين الأساسيين في خروج أول تظاهرة في مدينتهم بتاريخ الخامس والعشرين من شهر آذار/ مارس 2011.[8]

حتى على صعيد المناطق الأصغر حجمًا كمدينة الأتارب في ريف حلب الغربي، فالمجموعة الأولى من الناشطين الذين خططوا لخروج أول تظاهرة في المدينة، وشكلوا أولى المجموعات الفاعلة على صعيد الحراك الثوري، كان معظمهم من الطلاب الجامعيين في جامعات مدينتي حلب وإدلب، وهو ما أتاح لهم تكوين شبكة من العلاقات والخبرات جعلتهم أكثر دينامية من غيرهم على صعيد الحراك الثوري على الأقل في عامه الأول.[9]

إلى هذا الجيل من الثوار الأوائل يعود الفضل في بلورة الشعارات الأولى للثورة تحديدًا في مرحلتها السلمية، وقد عبروا من خلالها عن مطالبهم الديمقراطية والوطنية، ولهذا الجيل يعود الفضل في إنتاج النشاط الثوري والأشكال الفنية التي انطلقت وتبلورت في العام الأول للثورة، وله يعود الفضل في تشكيل التنسيقيات هذا الكيان الذي سيسعى إلى قيادة الثورة على الأقل في عامها الأول.

خامسًا: آليات تشكيل التنسيقية

اختلفت آليات تشكيل التنسيقيات باختلاف المناطق السورية المنتفضة واختلاف التجارب المنتشرة في هذه المناطق؛ وربما يكون من الجيد إخضاع تلك العوامل التي ساهمت في هذه الاختلافات للدراسة والتحليل، كالعامل الاجتماعي الذي يعكس طبيعة العلاقات الاجتماعية السائدة في كل منطقة (علاقات عائلية، عشائرية، طائفية... إلخ)، والعامل الاقتصادي الذي يشير إلى طبيعة النشاطات الاقتصادية السائدة (زراعة، تجارة...إلخ)، وأخيرًا العامل السياسي (تجذر النشاط

(7) من مجموعة مقابلات أجراها الباحث عبر تطبيق واتس آب مع مجموعة من ناشطي مدينة سراقب: أسامة الحسين، رائد رزوق، أبيّ العزو، وآخرين، (شتاء 2020).

(8) من مجموعة مقابلات أجراها الباحث عبر تطبيق واتس آب مع مجموعة من ناشطي مدينة سلمية: نوار ياغي، مولود محفوض، وآخرين، (2015).

(9) مقابلة أجراها الباحث عبر تطبيق واتس آب مع الناشط عمر الفج، (شباط 2021).

السياسي تاريخيًا، ثقل أحزاب المعارضة تاريخيًا...إلخ)، وعوامل أخرى إضافية كمعدل التعليم والموقع مدينة/ ريف... إلخ، إلا أن المكان هنا لا يتسع لمثل هذه الدراسة، لذا سنكتفي بوضع هذه العوامل كلها في خلفية العمل مستأنسين بها بوصفها مؤشرات.

في مدينة سراقب، التي يسودها نمط علاقات عائلية من جهة، وتاريخ سياسي معارض من جهة ثانية، شُكلت التنسيقية وفق آليات عمل ديمقراطية، ففي نهاية شهر آب/ أغسطس 2011 تقريبًا، اجتمع ناشطو المدينة في إحدى المزارع، تحت شجرة تين قديمة، وقرروا بعد نقاشات مطولة، تشكيل أول تنسيقية في المدينة والتي ضمت نحو ثمانية ناشطين تم انتخابهم من قبل مجموعة ضمت نحو ثمانية وأربعين ناشطًا.[10]

ففي ليلة الواحد والعشرين من شهر آب 2011، اجتمع الشبان في إحدى المزارع القريبة من سراقب، واستمروا في النقاش حول ضرورة تأسيس تنسيقية تنظم العمل الثوري في المدينة حتى وقت متأخر من تلك الليلة، وقرروا تشكيل أول تنسيقية منتخبة في سراقب. ترشح من بين المجموعة اثنا عشر شابًا، وجرى الاقتراع، وانتُخب ثمانية منهم، شكلوا في ما بعد تنسيقية مدينة سراقب.

تتشابه تجربة مدينة سلمية إلى حدّ كبير مع تجربة سراقب وتتقاطع معها، ففي سلمية في شهر نيسان/ أبريل تقريبًا من عام 2011 شكل الناشطون مجموعات عمل عدة سبقت تشكل أول تنسيقية في المدينة، وتوزعت المجموعات على ثلاث، مجموعة دعيت (بلجنة الحكماء) وتضم شخصيات معارضة تاريخيًا لنظام الأسد من كبار السن (أيضًا في سراقب شكلت مجموعة شبيهة بذلك)، ومجموعة ثانية مؤلفة من الشباب وتولت مسؤولية الجانب الميداني من الحراك الثوري وضمت أحد عشر شابًا، أغلبهم من الناشطين السابقين والمهتمين بالشأن العام، ومجموعة ثالثة مهمتها الربط والتواصل بين المجموعتين السابقتين.

شهدت دوما تجربة مختلفة نسبيًا، حيث لعبت هنا وسائل التواصل الاجتماعي دورًا مهمًا في تشكيل أول تنسيقية في المدينة، إذ قام أحد ناشطي المدينة (ربما يكون بسام حلاوة لكننا لم نستطع التأكد) بالتواصل مع أحد شبان دوما المقيمين في الأردن في ذلك الوقت، وطلب منه إنشاء حساب على فيسبوك باسم تنسيقية مدينة دوما، وإدارة الصفحة من هناك وذلك بسبب شدة الرقابة الأمنية على الإنترنت في سورية، وضعف الانترنت عمومًا في تلك المرحلة، على أن يزوَّد من ناشطين في الداخل السوري بمجموعة الأخبار والصور والفيديو المتعلقة بالحراك الثوري لمدينة دوما.

(10) المكان الذي حدث فه الاجتماع عبارة عن كرم زيتون وكان امتدادًا لمنزل الشاعر والمعارض السياسي مدحت قدور. وهو من معتقلي المكتب السياسي سابقا لمدة أربع سنوات ونصف، وهذا قد يكون أحد المؤشرات حول العلاقة الإيجابية التي سادت بين جيل المعارضين القدامى وجيل الثورة السورية في بعض المناطق المنتفضة.

على صعيد ميداني، شُكلت تنسيقية دوما من الناشطين الأوائل الذين كانوا في مقدمة الاحتجاجات التي نشبت في منتصف آذار/ مارس 2011 وربما قبلها، أي النشاط الذي رافق ثورات الربيع العربي وسبق الثورة السورية، بينما عدد منهم، كان من الناشطين والفاعلين في مرحلة (ربيع دمشق) بداية عام 2000 كما ذكرنا. إذًا كان ثمة مجموعة (ميدانية) متماسكة مؤلفة من الناشطين الذين تجمعهم علاقات شخصية ومعرفة متينة، بينما الواجهة الإلكترونية -إذا جاز التعبير- كانت تدار من الخارج.

تتشابه تجربة مدينة الأتارب مع تجربة دوما على صعيد آليات التشكيل، إلا أنها تختلف عنها في الدور الذي شغلته في الإطار العام للاحتجاجات كما سنلاحظ ذلك لاحقًا. في الأتارب أيضًا قام الناشطون بتكليف شابة من أبناء المدينة وكانت تقيم في السعودية من أجل إنشاء (غرفة سكايب) بداية، وضمت فيها جميع الناشطين الأوائل الذين استخدموا أسماء وهمية حماية لهم من اختراق أجهزة الأمن، ونُوقش في هذه المجموعة ونُظّم كل ما يتعلق بالاحتجاجات التي شهدتها مدينة الأتارب في العام الأول للثورة. ثم في ما بعد أُنشئ حساب على فيسبوك باسم تنسيقية مدينة الأتارب، وتمكنت الشابة من إدارة الصفحة ونشر كل ما كان يزودها به الشبان الناشطين في المدينة.

سادسًا: الدور الوظيفي للتنسيقية

كما اختلفت آليات تشكيل التنسيقية بين منطقة وأخرى، اختلف أيضًا ثقل التنسيقية ودورها الوظيفي في الاحتجاجات بين منطقة وأخرى. فما هو هذا الدور الذي شغلته التنسيقية في عامها الأول؟

بحسب شهادة كحلوس، لعبت التنسيقية دورًا إعلاميًا بامتياز، وهو ما شكل الحيز الأكبر من عملها، على الأقل في الأشهر الأولى من انطلاق الاحتجاجات. إذ تحولت وسائل التواصل الاجتماعي إلى منابر إعلامية وذلك من خلال توظيف صفحات الفيسبوك واليوتيوب وغيرها من أجل نشر أخبار الاحتجاجات من صور فوتوغراف ومقاطع فيديو، بينما على صعيد ميداني، ساهمت التنسيقيات في عمليات الحشد والتعبئة عبر دعوة السوريين إلى التظاهر، وسعت عبر شبكة التواصل التي أنشئت في أثناء الاحتجاجات إلى تنظيم الاحتجاجات عبر تنسيق أماكن خروج التظاهرات وتجمعها، وتفعيل مجموعة من النشاطات الثورية المرافقة للتظاهرات أو المستقلة عنها من جهة، وتنسيق العمل مع باقي المناطق المنتفضة من جهة ثانية.

في مناطق كمدينتي دوما وسلمية، كان للتنسيقية ثقل في الحراك الثوري، وذلك يعود إلى أسباب عدة، كالحجم النسبي الكبير للمدينة، وزخم الاحتجاجات الكبير، إضافة إلى وجود تنوع سياسي معارض كان متوافرًا أصلًا في المدينة، ففي مدينة سلمية، كانت التنسيقية تضم ناشطين من مشارب سياسية مختلفة، من يقوم بتنظيم أغلب التظاهرات، وكتابة اللافتات والشعارات، وتأمين مستلزمات هذا النشاط من مكبرات الصوت والمواد التي استخدمها الناشطون من أجل كتابة الشعارات واللافتات والألوان من أجل الكتابة على الجدران... إلخ.

في مدينتي سراقب والأتارب، وهما مدينتان متوسطتا الحجم، لم يكن للتنسيقية ثقل كبير في الحراك الثوري، فالjظاهرات تخرج تلقائيًا في كل يوم جمعة من المكان نفسه (الجامع)، وتتجمع في ساحة محددة (ساحة الحرية)، بينما الشعارات التي تُرددها فهي الشعارات ذاتها التي تكون سائدة في عموم سورية، من جهة أخرى، كانت مجموعات صغيرة من الناشطين تكتب اللافتات والشعارات من دون حاجة إلى التنسيق مع التنسيقية، وبحسب شهادة رائد رزوق أحد ناشطي مدينة الأتارب (كانت تنشط في تلك الأثناء مجموعة صغيرة –إضافة إلى مجموعات أخرى- ضمت بعض الأصدقاء من أبناء المدينة، ينظمون عملهم قبل أن يتاح لهم في ما بعد التواصل مع باقي المجموعات الناشطة، فكانوا يجتمعون في منزل الناشط فضل الحسان وهو من المعارضين القدامى لنظام الأسد، وهناك يكتبون اللافتات ويتحاورون حول طبيعة الشعارات التي سترفع في التظاهرات)[11]

يشير عامر الفج في شهادته إلى أن التنسيقية في مدينة الأتارب لم تكن ذات ثقل كبير في الاحتجاجات، وكان الأمر مقتصرًا على مجموعة أنشأتها إحدى ناشطات المدينة على (سكايب)، وكانت تضم أغلب ناشطي المدينة، وتناقش أغلب القضايا المهمة المتعلقة بالتظاهرات تحديدًا تلك التي كانت تخرج خلال أيام الأسبوع، كالتظاهرات المسائية، أو التظاهرات التي كانت تخرج في ضوء أحداث مفاجئة تتعلق بالاحتجاجات في عموم سورية.

في ما بعد، وبعد تصاعد حدّة الاحتجاجات الشعبية، وبعد ارتفاع مستوى العنف الذي واجهت فيه الأجهزة الأمنية المحتجين، توسع عمل التنسيقية وأضيفت إليها مهمات جديدة، وبحسب كحلوس، بعد أن ارتفعت أعداد الضحايا من شهداء ومصابين، وبعد حملات الاعتقالات الواسعة التي طالت الناشطين، أضيفت مهمات جديدة للتنسيقية، فأُنشئت مكاتب لتوثيق أعداد الضحايا والمعتقلين، وأصبح للتنسيقية مكتب طبي وذلك عندما انتشرت المستشفيات الميدانية، وساهمت التنسيقية عبر شبكة علاقاتها في تأمين جانب من مستلزمات هذه المستشفيات من أدوية ومعدات،

(11) مقابلة أجراها الباحث عبر تطبيق واتس آب مع الناشط والصحافي رائد رزوق، من أبناء مدينة سراقب ومن أوائل المناضلين فيها، مؤسس جريدة زيتون ورئيس تحريرها، تاريخ: تشرين الأول/ أكتوبر 2020.

وأضيف مكتب جديد وهو مكتب الإغاثة، وذلك بعد تعرض كثير من السوريين لفقدان عملهم أو الاعتقال أو استشهاد المعيل، أو الاضطرار إلى النزوح مع تزايد العنف ضد المدنيين، فشُكل مكتب للدعم الإغاثي استهدف توفير بعض المساعدات للأسر الأكثر ضعفًا وهشاشة.[12]

ومع حلول نهاية 2011، كان عمل التنسيقيات عمومًا قد تطور كثيرًا، وبتنا نشهد نوعًا من تقسيم العمل، فأنشئت المكاتب التخصصية، وباتت التنسيقية تضم: مكتبًا للإعلام وهو الأهم بالنسبة إلى عمل التنسيقية، ومكتبًا للتوثيق، ومكتبًا للدعم الطبي، مكتبًا للإغاثة... إلخ، ووصلت التنسيقية في هذه المرحلة إلى ذروة نشاطها وفاعليتها في الثورة السورية.

سابعًا: محاولات التحول إلى العمل السياسي

نشأت في خضم الثورة السورية مجموعة محاولات سعت إلى دفع التنسيقيات إلى الانخراط في العمل السياسي، بحيث تتحول إلى فاعل وطرف في العملية السياسية التي بدأت بالتبلور مع ظهور بعض الكيانات السياسية كالمجلس الوطني الذي أعلن عن تأسيسه في شهر تشرين الأول/ أكتوبر عام 2011 وضم مجموعة من القوى المعارضة في خارج سورية،[13] وهيئة التنسيق الوطني التي أعلن عن تأسيسها في الفترة نفسها وضمت قوى معارضة من الداخل والخارج السوري. إلا أنّ التنسيقية لم تمثل إطارًا سياسيًا منظمًا، ولم تتطور لتتحول إلى كيان ذي هيكلية وبنية سياسية واضحة، وبقيت التنسيقية وفق ذلك في منطقة وسطية بين المجتمع المدني والسياسة.

بهذا المعنى حافظت التنسيقية في جيلها الأول على دورها العملي المرتبط مباشرة بالنشاط الثوري الميداني، بينما افتقدت إلى التنظيم الداخلي المركزي وبقيت أقرب إلى العفوية في مجمل نشاطها؛ من جهة أخرى، بقي هذا النشاط، مقيدًا بحدود الحي أو المنطقة التي تعمل فيها التنسيقية، وهو أيضًا ما يشير إلى عدم تمكن هذا الكيان –التنسيقية- من تجاوز حدوده، أي التحول إلى كيان وطني جامع، يعبر ويقود الحراك في عموم سورية، وحتى في مستوى دمشق ذاتها، لم تتمكن التنسيقية من إيجاد إطار جامع على الرغم من كل المحاولات التي بذلت كما سنلاحظ مباشرةً.

تبلورت في العام الأول للثورة مجموعة من الكيانات التي سعت إلى إضفاء بعد سياسي على

(12) شُكلت تنسيقية في ما بعد مختصة بالموضوع الطبي في عموم دمشق، دعيت بتنسيقية الأطباء، وكان من مؤسسيها جلال نوفل وعبد الله الحريري.

(13) أعلن عن تشكيل المجلس الوطني السوري في إسطنبول، في الثاني من تشرين الأول/ أكتوبر 2011، لمزيد من التفاصيل راجع: مركز كارنيغي للشرق الأوسط، د.ت، على الرابط : https://cutt.us/lptR5

عمل التنسيقيات، كتنسيقيات أحياء دمشق، لجان التنسيق المحلية،[14] اتحاد تنسيقيات الثورة السورية، تجمع دمشق للتغيير السلمي، وتجمع أحرار ثورة الكرامة، على سبيل المثال لا الحصر. سنعرض في ما يأتي تجربة تنسيقيات أحياء دمشق نموذجًا من تلك المحاولات السياسية.

بحسب شهادة غفار سعيد أحد مؤسسي تنسيقيات أحياء دمشق، في نهاية شهر نيسان/ أبريل تقريبًا من عام 2011، أعلن عن تأسيس تنسيقية أحياء دمشق، وخلال بضع أسابيع بعد انطلاق التظاهرات في درعا توسع نشاطهم دراماتيكيًا، ودخل عشرات من الناشطين إلى حيز العمل المشترك؛ بدأ العمل من خلال إجراء لقاءات واجتماعات مع ناشطين من مناطق مختلفة من دمشق، بهدف تنظيم العمل وتنشيط التظاهرات، والاتفاق على مجموعة الشعارات واللافتات المعتمدة، وفي الوقت الذي عمل فيه ناشطو تنسيقية أحياء دمشق على تنظيم عمل المجموعات، كانت تنسيقية أحياء دمشق ذاتها تتشكل في سياق هذه الممارسة، وبذلك تزامن ظهور التنسيقيات في عموم دمشق مع البدايات الأولى لتكون تنسيقية أحياء دمشق.[15]

في نهاية نيسان، شُكلت النواة الأولى لتنسيقية أحياء دمشق، ووضع أول هدف للتنسيقية ألا وهو توحيد عمل باقي تنسيقيات دمشق في إطار عمل موحد، أطلق عليه اسم (ائتلاف شباب الثورة)، وكانت تنسيقية أحياء دمشق في تلك الأوقات قد وسعت كثيرًا، لتضم ناشطين من كل أنحاء دمشق وريفها، وبدأ يظهر تأثيرها عبر الإعلام والنشاط الميداني في أحياء دمشق المختلفة. وبحسب إحدى الوثائق الصادرة من التنسيقية التي تشير إلى الآلية التي كان يفكر بها الشبان، تقول: (نطمح إلى أن نكون واعين لحركة الشارع فنكون فاعلين فيها تنسيقًا لخطوطها العريضة بما يؤهلنا لأن نكون الشكل السياسي المبدئي الأصيل لهذه الحركة).[16]

وفي الوقت الذي نشأ فيه في كل حيّ من أحياء دمشق وبلداتها تنسيقية مؤلفة من أبناء المنطقة، ويقتصر عملها على حدود الحيّ، نشأت تنسيقية أحياء دمشق على العكس من ذلك، أي إنها لم تكن في يوم من الأيام تابعة لمنطقة بعينها، وهو ما جعل منها مركز استقطاب لشرائح مختلفة من الشبان والشابات، من الطلبة الجامعيين القادمين من مدن سورية مختلفة للدراسة في دمشق، ومن شبان يسكنون العاصمة وينتمون إلى مناطق سورية مختلفة؛ وفي كل الأحوال انعكس هذا التنوع على آليات عمل تنسيقية أحياء دمشق وعلى مجمل الأفكار التي تبنتها، ومنحها هذا التنوع في كوادرها مرونة في

(14) لمزيد من التفاصيل حول لجان التنسيق، راجع: مركز كارنيغي، "لجان التنسيق المحلية في سورية، الخميس، (20 كانون الأول/ ديسمبر 2012)، على الرابط: http://cutt.us/eYFng

(15) مقابلة أجراها الباحث مباشرة مع الناشط والمعتقل السابق غفار سعيد، خريف 2018.

(16) تم الحصول على مجموعة من الوثائق الخاصة بالحركة، وسيتم استخدام هذه الوثائق بوصفها إحدى المصادر في هذه الورقة.

التواصل وبناء الصلات مع باقي الناشطين.[17]

على صعيد سياسي، سعت التنسيقية إلى تقديم خطاب سياسي وطني جامع، ضمنته مجموعة من التصورات حول أهداف الثورة وطبيعة البديل المقترح من نظام الأسد، تمثل هدف الثورة من وجهة نظر التنسيقية في إسقاط نظام الأسد بكل مكوناته، وكانت بذلك متسقة مع التوجهات العامة للحراك الثوري في عموم سورية، بينما البديل المقترح، فقد كان للتنسيقية تصور يمزج بين الليبرالي الديمقراطي واليساري، ففي إحدى الوثائق المعبرة عن التصورات السياسية للتنسيقية يرد فيها: (سورية الديمقراطية هي دولة مدنية تقرّ بحرية المعتقد الديني وحرية العبادة ومزاولة الشعائر الدينية، وتضمن الدولة مزاولة الشعائر الدينية لكل الأديان على قدم المساواة. تعمل وفق دستور جديد وعصري الشعب فيه هو مصدر السلطات، ويقوم على الفصل بين السلطات التشريعية والتنفيذية والقضائية ويحترم شرعة حقوق الإنسان والحقوق الثقافية لكافة السوريين، ويقر بحق تشكيل الأحزاب وفق مبدأ المواطنة ومنظمات المجتمع المدني وحرية الإعلام). وتضيف إلى ما تقدم أفكارًا مستوحاة من أدبيات اليسار عمومًا حول توزيع الثروة وطبيعة التنمية المرغوبة، فيرد: (في سوريا المقبلة دولة تنموية ديمقراطية تسعى لتوزيع الثروة بشكل عادل وإعادة الحقوق إلى أهلها وضمان الحقوق الاقتصادية والاجتماعية للشعب السوري واستعادة الأموال المهربة وأموال الفساد، وإعادة الاعتبار الاجتماعي والاقتصادي للمهمشين والفقراء ودعمهم عبر صناديق الدعم الاجتماعي والصحي كذلك دعم القطاعين الزراعي والصناعي بآليات علمية تخلق فرص عمل جديدة للعاطلين عن العمل وتكوين المجتمع السوري الجديد مجتمع الحرية والكرامة والعدالة).

سعى ناشطو التنسيقية إلى التمسك والاستمرار بالنضال السلمي، وتطوير آلياته بقدر الإمكان، يرد في إحدى الوثائق حول الموقف من ضرورة الاستمرار بالنضال السلمي: (يعتمد النضال السلمي بالدرجة الأولى على التناقض بين استخدام اللاعنف من قبل المحتجين واستخدام العنف من قبل السلطة، مما يؤدي إلى تعاطف شرائح واسعة من باقي المجتمع مع المحتجين وبالتالي التآكل المستمر لمؤيدي النظام، ليجد نفسه بالنهاية أعزلًا ووحيدًا وبالتالي يسقط، وذلك من خلال التأثير في الرأي العام المحلي والدولي. فيجب أن يتم نقل ما يحصل على الأرض إلى الرأي العام عبر العديد من الوسائل وأبرزها الإعلام). ويرد في إحدى الوثائق التي تضم توصيات موجهة إلى باقي التنسيقيات حول استراتيجيات النضال القول: (يجب أن يتم تثبيط كل محاولات استخدام السلاح من قبل بعض الأفراد، لما لها من أثر سلبي على مفعول النضال السلمي، ويتم التعامل مع هذه المشكلة من خلال تركيز التنسيقيات على أهمية النضال السلمي وحتمية انتصاره من جهة، ومن جهة أخرى،

(17) بحسب أغلب الشهادات التي استمعنا إليها، كانت تنسيقية أحياء دمشق وربما تنسيقية مدينة دوما الوحيدتان في عموم سورية اللتان ضمتا ناشطات نساء في صفوفهما.

مخاطر استخدام السلاح على الثورة والوطن). وبالاستناد إلى شهادة أبو فخر، فإن كوادر التنسيقية كانوا مقتنعين تمامًا بمخاطر حمل السلاح والرد على عنف النظام بعنف مضاد، يقول: (في أحد الاجتماعات مع تنسيقية حي الحجر الأسود جنوب دمشق، اقترح بعض الناشطين ضرورة أن يحمل المتظاهرين معهم أسلحة بيضاء (عصيّ، سكاكين...إلخ) كي يتمكنوا من الدفاع عن أنفسهم، إلا أننا واجهنا ذلك بكل حزم، مؤكدين على أن وسائل النضال السلمي هي قوّة في يد المنتفضين).

لا يمكن التشكيك في نيات هؤلاء الشبان، ولا الجهد الذي بذلوه من أجل التوفيق بين الاتجاهات المتناقضة في أوساط الناشطين، خصوصًا أن الحراك الثوري كان يضم شبانًا وشابات من كل المشارب الأيديلوجية والطبقية، وكان التوفيق بين هذه الاتجاهات أمرًا عسيرًا، وكان لا بد لناشطي التنسيقية من أن يصطدموا لاحقًا في حدود العمل الذي تفرضه عليهم بنية التنسيقية ذاتها، وهو الشيء الذي دفع بكوادر التنسيقية إلى التفكير بالتحول إلى العمل السياسي.

في شهر تموز/ يوليو تقريبًا من عام 2011، طرحت كوادر التنسيقية مشروعًا شجاعًا يهدف إلى توحيد عمل مجمل تنسيقيات مدينة دمشق وريفها، خطوة أولى في اتجاه توحيد عمل التنسيقيات في عموم سورية. يقول غفار: (في حوالى حزيران/ تموز من عام 2011، وجدنا أن عمل التنسيقيات لن يستمر في تلبية متطلبات الحراك الثوري، وكان لدينا هاجس حول توحيد عمل التنسيقيات، فقررنا بعد مجموعة طويلة من الاجتماعات والنقاشات تشكيل كيان تحت اسم (**الائتلاف الوطني لشباب الثورة السورية**)، وكان مطلوبًا منه أن يكون كيانًا سياسيًا يتيح الانتقال من عمل التنسيقية ذي الطابع الميداني والمحلي، إلى العمل السياسي، عبر تشكيل تجمع أو حركة لها طابع سياسي على صعيد الهيكلية والتنظيم والدور الاجتماعي).

بعد أن أعدّ ناشطوا تنسيقية أحياء دمشق أوراقهم السياسية، دعوا إلى اجتماع موسع يضم مندوبين عن جميع تنسيقيات دمشق وريفها؛ وفعلًا، حضر عشرات الناشطين، وباشروا بعرض ورقة المشروع المتعلقة بتشكيل الائتلاف، وتم الاتفاق على إعادة هيكلة مجمل العمل من خلال تشكيل مجموعة لجان متخصصة، كل لجنة لها عملها الخاص: لجنة سياسية تهتم بكتابة البيانات السياسية وصوغ الأوراق المتعلقة بالتجمع، ولجنة طلابية تعمل على تنسيق العمل داخل الجامعات، ولجنة إعلامية.. إلخ. وتضمنت الورقة التي صدرت عن هذا الاجتماع مجمل التصورات السياسية للشبان التي ورد فيها: (نحن ائتلاف شباب الثورة السورية نمد أيدينا لكل القوى الوطنية المخلصة ولكل المناضلين الشرفاء ولكل العاملين والراغبين بإسقاط النظام الأمني الفئوي الظالم لنوحد جهودنا معًا لإسقاط النظام وبناء سوريا حرة مدنية). بينما عبرت الورقة الصادرة من ذلك الاجتماع عن الهدف الذي يجري العمل عليه والمتمثل بحسب هذه الورقة في: (الدعوة إلى تشكيل ائتلاف يجمع

كل القوى الشبابية الفاعلة في الثورة السورية، ويوحد صفوفها وخطابها، (وهو) من الأولويات التي تفرضها اللحظة الثورية الراهنة من أجل تصعيد الحراك الشعبي للوصول إلى إسقاط النظام).

لم يكتب لهذا (الائتلاف) الطموح العمل سوى لبضعة أسابيع، ففي أواخر شهر تموز/ يوليو من ذلك العام، تمكنت قوات المخابرات من إلقاء القبض على أغلب كوادر تنسيقية أحياء دمشق، وعددًا من الناشطين الذين انضموا إلى التجمع في ما بعد، وانتهى عمل الائتلاف بهذا الاعتقال الذي كان ضربة قاضية لتنسيقية أحياء دمشق.

ثامنًا: اضمحلال عمل التنسيقية و انتهاء دورها

مع نهايات عام 2011 بدأ دور التنسيقيات بالتراجع والاضمحلال التدريجي، ومع حلول عام 2013 انتهى عمل التنسيقيات وتحول أغلبها إلى (صفحات) على فيسبوك تنقل بعض الأخبار والصور الفوتوغرافية ومقاطع الفيديو. ساهم في ذلك مجموعة من العوامل التي أدى تفاعلها إلى تهميش دور التنسيقية وانتهائه في ما بعد.

نميز في هذا السياق ثلاثة عوامل نعتقد أنه كان لها الدور الأبرز في انتهاء عمل التنسيقيات، وهي: حملة الاعتقالات الواسعة التي شنتها أجهزة المخابرات السورية التي استهدفت خصوصًا أعضاء التنسيقيات بدًا من النصف الثاني لعام 2011؛ ثانيًا: تحول الاحتجاجات في سورية من شكلها السلمي إلى العمل المسلح منذ بداية عام 2012 وتبلور المجموعات العسكرية الكبرى، وثالثًا، في ضوء العمل العسكري وسيطرة قوى المعارضة على مجموعة من المدن والبلدات السورية التي دعيت (بالمناطق المحررة) ولد كيان جديد في الثورة ألا وهو المجالس المحلية التي حلّت محل التنسيقيات وأعلنت بداية طور جديد في الصراع السوري.[18]

1. اعتقال جيل التنسيقيات الأول

الإشكالية الدائمة والمستمرة التي كانت وما زالت في سورية هي الأجهزة الأمنية وقدرتها التاريخية على اختراق كل عمل اجتماعي مهما بدا متواضعًا، وتفتيته عبر الاعتقال والملاحقة الأمنية، بحيث تحولت هذه الأجهزة إلى كابوس عاشه السوريون في حقبة الأسد بنسختي الأب والابن.

(18) لمزيد من التفاصيل حول "تجربة المدن المحررة"، راجع: صبر درويش، تجربة المدن المحررة، (بيروت: دار الريس، 2015).

حاول ناشطو عام 2011 إيجاد بعض الحلول العملية لمواجهة إمكانية الاختراقات الأمنية، وبنوا مجموعات عمل صغيرة ترتبط ببعضها بعلاقات شبكية كما أشرنا أعلاه، في محاولة منهم حماية نشاطهم الناشئ، وفي ما بعد، ومع تزايد أعداد المشاركين في الاحتجاجات، ومع ارتفاع دينامية الحراك الثوري تراجع الحذر لدى الناشطين، خصوصًا أن أنظمة عربية لا تقل سطوتها عن نظام الأسد كما في تونس وليبيا ومصر، تمكن فيها الناشطون من إسقاطها تباعًا، فساد اعتقاد لدى السوريين بأن نظام الأسد زائل لا محالة، تغذيه انتشار الاحتجاجات في عموم سورية ونجاح المحتجين في الاستمرار بالتظاهر على الرغم من القمع الذي ووجهوا به.

لم يسقط نظام الأسد، بل على العكس، عندما اعتقد السوريون أنهم ذاهبون إلى إسقاط النظام، كانت الأجهزة الأمنية تعد ملفات ضخمة تحصي فيها أسماء الناشطين، وتضع قوائم بأسماء من ستعتقلهم أولًا. ومع النصف الثاني لعام 2011 بدأت حملة اعتقالات واسعة استهدفت مباشرة ناشطي التنسيقيات، والإعلاميين وقادة التظاهرات، وفعليًا وبدايةً من أواخر شهر تموز/ يوليو عام 2011 شنت الأجهزة الأمنية حملات اعتقال في عموم سورية، أدت إلى الزج بمعظم قيادات التنسيقيات في المعتقلات السورية، ومع نهاية عام 2011 تمكنت الأجهزة الأمنية من تحطيم هذا الجيل الأول من الناشطين السوريين بشكل شبه كامل؛ من الصحيح أن عددًا كبيرًا منهم أفرج عنه في ما بعد، ولكن ذلك حدث بعد تحطيمهم عبر إخضاعهم لآلة التعذيب الرهيبة في أثناء الاعتقال.

عندما خرج الشبان من المعتقلات في أوائل عام 2012، كان الزمن تغير، وكان الصراع في سورية يخطو أولى خطواته في اتجاه الصراع المسلح، كانت بضعة أشهر كافية في ذلك الوقت كي يتغير كل شيء. فعندما خرج الشبان من المعتقلات كانت الاحتجاجات السلمية في طورها الأخير، وكان الحديث الدائر بين الناشطين يتمحور حول حق الدفاع عن النفس وضرورة حمل السلاح، وولد جيل جديد من الثوار مؤمن بالحلّ العسكري ويتبنى خطابًا إسلامويًا طائفيًا، بخلاف جيل التنسيقيات الذي أصرّ حتى آخر لحظة على ضرورة التمسك بالعمل السلمي، ومعتنقًا خطابًا ديمقراطيًا وطنيًا حمله الجيل الأول للثورة حتى النهاية.

عدد كبير من هذا الجيل الأول، وبعد خروجه من المعتقلات فضل مغادرة البلاد، إلى لبنان وتركيا وبعضهم تمكن من الوصول إلى أوروبا، وبعضهم الآخر لم تتح له مغادرة البلاد وبقي مكسورًا محاصرًا لا يكاد يستطيع السير في الشوارع، هذا أن حملات الاعتقالات بحق الناشطين تكررت بعدد أجهزة الأمن السورية[19]، وأخيرًا اختار بعض الشبان حمل السلاح والانخراط في العمل العسكري، ربما

(19) جميع الشهود الذين وردت أسماؤهم في هذه الورقة باستثناء عامر الفج خاضوا تجربة الاعتقال لأكثر من مرة بين نهايات عام 2011 وحتى منتصف عام 2012.

انتقامًا لما شهدوه في المعتقلات أو انتقامًا لرفاق لهم سقطوا تحت التعذيب، أو ربما لغياب الخيارات؛ وأيًا يكن الأمر، فإن زمن هذا الجيل من الثوار السوريين الأوائل كان قدّ ولّى وحلّ محله زمن آخر، هو زمن العمل العسكري والصراع المسلح.

2. التحول إلى الصراع المسلح

أدى انتشار السلاح والتحول إلى العمل العسكري إلى اضمحلال العمل السلمي من تظاهرات وغيرها، وهو العمل الذي نشأت على أساسه التنسيقيات، إذ منذ بداية عام 2012 بدأت مظاهر النضال السلمي بالاختفاء تدريجيًا ليحل محلها العمل العسكري، ومع اتساع رقعة العمليات العسكرية بدأت سلطة التنسيقيات بالتلاشي لتحل محلها سلطة الكتائب والألوية المقاتلة. وبحسب شهادة يزن مرزوق، فإنه في حيّ جوبر في دمشق كانت توجد تنسيقية شكلت مع بداية الحراك الثوري في الحيّ، وكان أغلب النشاط والاتصالات والتنسيق يجري مع هذه التنسيقية، ومع بداية عام 2012 وتشكل ألوية هارون الرشيد التي سيطرت بالكامل على الحيّ، تراجع دور التنسيقية واختفى تدريجيًا، (حتى أننا كنّا عندما نريد إجراء نشاط ثوري في الحيّ كالخروج في مظاهرة أو الكتابة على الجدران كان يتوجب علينا الحصول على موافقة الفصيل العسكري والتنسيق معه لا مع التنسيقية)[20]

مع تنامي العمل العسكري، وتراجع النضال السلمي، عدد كبير من التنسيقيات لم يعد لديه ما تفعله، بعضها وبحسب شهادة كحلوس، أصبح ملحقًا بالفصيل العسكري الموجود في المنطقة، وبعضها الآخر تحول إلى عبارة عن صفحة إعلامية على فيسبوك، وكثير منها اختفى ولم يعد له وجود.

3. المجالس المحلية

أفضى تصاعد الصراع العسكري منذ بداية عام 2012 إلى سيطرة قوى المعارضة السورية على مساحات واسعة من سورية، ومع بداية عام 2013 كان أكثر بقليل من 60% من مساحة الأرض السورية تحت سيطرة القوى العسكرية المختلفة، ومع هذه المرحلة، ومع انسحاب مؤسسات الدولة من هذه المناطق، نشأت الحاجة إلى إيجاد آليات لإدارة شؤون المدنيين، أي إدارة (المناطق المحررة)، ومن هنا نشأت المجالس المحلية، وهي كيانات مدنية لعبت دور البلديات إلى حدّ كبير، فتكفلت بمهمة

(20) مقابلة أجراها الباحث عبر تطبيق واتس آب مع يزن مرزوق، ناشط طلابي من سكان حيّ جوبر، تاريخ: شباط/ فبراير 2021.

إدارة المدن والبلدات وتأمين الخدمات للمدنيين كتوفير المياه والكهرباء ونظافة الأحياء...إلخ.[21]

في هذه المرحلة من مراحل الثورة السورية، أصبحت المجالس المحلية الكيانات الأكثر دينامية وجدوى على صعيد الحراك الشعبي، وباتت هي الجهة المسؤولة عن تنسيق شؤون المدنيين وتنظيمها وإدارتها، وأصبحت هي الطرف الذي تتواصل معه المنظمات الدولية وحتى الحكومات وتنسق معها، ومع تنامي دور المجالس المحلية لم يعد ثمة حاجة موضوعية للتنسيقيات، فانضم بعض ناشطي التنسيقيات في بعض المناطق إلى المجالس المحلية، بينما عملت بعض التنسيقيات جنبًا إلى جنب مع المجلس المحلي في مناطق أخرى، أما الغالبية منها فقد تحول إلى منبر اعلامي فحسب كما ذكرنا أعلاه.

تاسعًا: خاتمة

حاولنا في سياق هذه الورقة إلقاء الضوء –سريعًا- على واحدة من أهم الكيانات الثورية التي ابتكرها السوريون في أثناء ثورتهم التي انطلقت في آذار/ مارس من عام 2011، محاولين فهم السياقات التي أُنشئت فيها التنسيقية وأهم الفاعلين على هذا الصعيد، كما حاولنا مقاربة آليات عمل التنسيقية والدور الوظيفي الذي قامت به، وكنّا لاحظنا بأن التنسيقية كانت قد لعبت دورًا مهمًا في تنظيم الاحتجاجات والحشد والتعبئة تحديدًا في العام الأول للثورة.

ولم تستثنَ منطقة في سورية من خوض هذه التجربة، من السويداء جنوبًا حتى دوما وسط البلاد، ومن الساحل السوري وحتى آخر قرية في دير الزور، في كل المناطق السورية التي انتفضت على حكم نظام الأسد، تمكنت القوى الاجتماعية من تشكيل تنسيقية، أي تمكنت إلى حد ما من تنظيم صفوفها ومحاولة إدارة الصراع. وإذا كنّا أهملنا عرض تجارب مدينة السويداء وتجارب مدن الساحل السوري، فذلك يعود إلى أسباب عدة أهمها نقص المعلومات التي بحوزتي حول هذه المناطق من جهة، وخصوصية هذه الأخيرة وضرورة إخضاعها لتحليل دقيق يأخذ بالحسبان طبيعة التركيبة الاجتماعية المختلفة للمنطقتين كلتيهما من جهة ثانية.

وفي الوقت الذي نعتقد فيه أن السيرورات التي أشرنا إليها في هذه الورقة حول نشوء التنسيقية وتطورها عبر سنوات الصراع السابقة، متشابهة في أغلب المناطق السورية، إلا أننا لا نعمم هذه النتائج مع اعتقادنا بوجود تقاطعات كبيرة تشمل أغلب التجارب المعتبرة للتنسيقية، وذلك بغض

(21) لمزيد من التفاصيل حول المجالس المحلية، راجع: صبر درويش، السوريون المحاصرون: قراءة في أحوال السوريين في ظروف الحرب، مبادرة الإصلاح العربي، تاريخ النشر: 13 سبتمبر 2016.

النظر عن اختلاف التركيبة الاجتماعية وحتى السياسية الخاصة بكل منطقة.

مع بدايات عام 2012، بدأت التنسيقيات تصل تدريجيًا إلى حدودها الموضوعية، ومع حلول عام 2013 واتساع رقعة الصراع العسكري اضمحل عمل التنسيقية واختفى تقريبًا من المشهد العام للصراع السوري؛ وكنّا ميزنا هنا ثلاثة عوامل ساهمت مجتمعة في اضمحلال عمل التنسيقيات، وهي: حملات الاعتقالات الشرسة التي شنتها الأجهزة الأمنية التي ركزت بشكل أساسي على ضرب الجيل الأول من الثوار وتحطيمه، وثانيًا، تحول الصراع في سورية من مرحلة النضالات السلمية إلى مرحلة الصراع العسكري وما رافقه من انتشار للسلاح بين أوساط المحتجين، تزامن مع تحول في خطاب الثورة من خطاب وطني ديمقراطي ليصبح خطابًا إسلامويًا طائفيًا مع الأجيال اللاحقة للصراع السوري، وثالث هذه العوامل كان ولادة المجالس المحلية المتزامنة مع ظهور ما أطلق عليه السوريون بالمناطق المحررة.

أخيرًا، كنا لاحظنا في سياق الدراسة أنّ ما أطلقنا عليه اسم الجيل الأول للثورة الذي ساهم بفعالية في بلورة التنسيقيات وقيادة الاحتجاجات في مرحلة العمل السلمي، الجيل الذي تبلور عبر ممارسته الخطاب الوطني الديمقراطي للثورة، وتبلورت مطالبه حول ضرورة بناء دولة مدنية ديمقراطية في سورية المستقبل، هو الجيل الذي استهدف مباشرة وحطم من أطراف مختلفة بالتأكيد النظام السوري كان في مقدمتها.

أثر اللجوء في تغيير الأدوار الجندرية للمرأة السورية اللاجئة في لبنان[1]

غدير أبو مدين[2]

مقدمة

ركزت كثير من الدراسات التي تناولت موضوع التهجير القسري وأثره في النساء اللاجئات على أن النساء لاجئات ضعيفات يعتمدن كليًا على العائلة أو المساعدات من المنظمات الدولية. في المقابل، هناك عدد قليل فقط من البحوث التي سلطت الضوء على اللجوء بوصفه قد يمثل فرصة لتمكين النساء، إذ يعمل على تدمير النظام الاجتماعي التقليدي الذي كان سائدًا في البلد الأم، ومن ثم يتيح الفرصة لإعادة بناء نظام اجتماعي وسياسي جديد يعطي النساء الفرصة لاتخاذ أدوار جندرية جديدة أو إعادة التفاوض على موازين القوى حول أدوارهن في العائلة والمجتمع.

لكن من خلال مراجعتنا بعض هذه الدراسات التي تتناول أثر التهجير القسري وعلاقته بتمكين النساء نرى أن هناك شح في الدراسات التي تسلط الضوء على تجربة النساء اللاجئات السوريات في المجتمعات المضيفة في الدول العربية. وأغلب المصادر الموجودة هي تقارير لمنظمات دولية تدرس هذه الظواهر عمومًا، ولكن غيابها في المستوى الأكاديمي يمثل تحديًا لمدى فهمنا عمق هذه الظواهر في التأثير في حياة النساء في مخيمات اللجوء. إضافة إلى ذلك هناك كثير من الموضوعات التي لم يجر تناولها، على سبيل المثال، غالبًا يُتجاهل الاختلاف في نتائج آثار اللجوء بحسب البلد الذي لُجِئَ إليه، أي مدى الاستقرار السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي في بلد اللجوء وانعكاس ذلك على إمكان تفكيك العادات والتقاليد التي يحملها اللاجئون معهم من بلدهم الأم. إضافة إلى ذلك، لا تفرق هذه الدراسات بين النساء اللواتي يعشن في مخيمات اللجوء والنساء اللواتي يعشن في بلد اللجوء المضيف/ خارج نطاق المخيمات.

(1) أنجز هذا البحث في مضمار عمل الباحثة على رسالة الماجستير في العلوم السياسية والعلاقات الدولية بمعهد الدوحة للدراسات العليا.

(2) باحثة في العلوم الاجتماعية والقانونية، تحمل درجة البكالوريوس في القانون، ودرجتي ماجستير؛ الأولى في حقوق الإنسان والديمقراطية، والثانية في العلوم السياسية والعلاقات الدولية.

يهدف هذا البحث إلى دراسة تأثير اللجوء في تغيير الأدوار الجندرية للاجئات السوريات في لبنان. وذلك بتحليل العوامل والأسباب التي دفعت النساء السوريات اللاجئات إلى الخروج للعمل، ما ترتب عليه أنهن أصبحن المعيلات الأساسيات للعائلات؛ وإلى تسليط الضوء على الأوضاع المرتبطة بالعمل. والأهم من ذلك، معرفة مدى اختلاف تجربة العمل بين اللاجئات اللواتي يسكنّ في مخيمات اللجوء واللاجئات اللواتي يسكنّ في خارج نطاق مخيمات اللجوء.

وعليه للوصول إلى أهداف البحث، أولًا: استعرضنا الأدبيات السابقة المتعلقة بأثر اللجوء في تغيير الأدوار الجندرية للنساء اللاجئات. ثانيًا: أجرينا مقابلات عبر الإنترنت مع نساء سوريات لاجئات في لبنان، كانت المقابلات شبه منظمة مع 20 امرأة لاجئة سورية.

لُخصت النتائج التي توصل إليها هذا البحث، في أن للجوء أثر في اكتساب النساء السوريات اللاجئات أدوارًا جندرية جديدة، تتمثل في أن نسبة كبيرة من النساء أصبحن المعيلات الأساسيات للعائلات. بالطبع يعد هذا التغيير تغييرًا إيجابيًا، إلا أنه لا يجب إغفال أن العامل الرئيسي وراء اتخاذ القرار بالعمل كان الحاجة المادية وفقًا للبيانات التي استند إليها هذا البحث. ولا يجب إغفال طبيعة ظروف العمل الاستغلالية التي تعيشها النساء؛ المتمثلة في رواتب قليلة مقابل ساعات عمل طويلة. والأهم من ذلك، هذا التغيير في الأدوار الجندرية لم ينتج منه تغيير في موازين القوى والسلطة بين النساء والرجال، أي على الرغم من اكتساب النساء أدوارًا جندرية جديدة، لم يتخلين عن الدور التقليدي المتمثل في الرعاية، فكانت النتيجة أن تقوم النساء بأدوار جندرية مضاعفة.

الإطار النظري

يركز هذا البحث على موضوعين مرتبطين ببعضهما: التهجير القسري/ اللجوء، وأثر ذلك في تغيير الدور الجندري للمرأة السورية اللاجئة. يتناول الجزء الآتي توضيح مفهوم الدور الجندري، وتسليط الضوء على مشاركة المرأة السورية في سوق العمل في سورية قبل 2011، في محاولة لفهم طبيعة الأدوار الجندرية للنساء السوريات قبل اللجوء.

أولًا: ما الدور الجندري؟

ربما وُجِدت المحاولة الأكثر شمولًا للتنظير في الفرق بين الجنس والجنوسة/ الدور الاجتماعي في

مرحلة الستينيات في كتابات المحلل النفساني وعالم الإناسة روبرت ستولر (Robert Stoller) الذي ظهر كتابه بعنوان (الجنس والجنوسة: حول تطور الذكورة والأنوثة) في 1968. فرق ستولر هنا بين مصطلح الجنس ومصطلح النوع، بأن استعمل مصطلح الجنس للدلالة على الفروقات البيولوجية، أما مصطلح النوع للدلالة على مظاهر الأنوثة والرجولة. فقد حدد ستولر نقطة الانطلاق لأجل عمله في ورقة فرويد حول (التكوين النفسي لحالة جنسانية مثلية لدى امرأة) التي جادلت بأن الصفات الجنسية الجسدية للشخص، ومواقفه العقلية وموضوعات رغبته يمكن أن تتغير بشكل مستقل عن بعضها. إضافة إلى ذلك، ميّز ستولر بين الدور الاجتماعي والهوية الجنسية للشخص. بمعنى يمكن أن يكون الشخص ذا أعضاء ذكورية أو أنثوية، لكن ليس بالضرورة أن يعبر ذلك عما يتصوره الشخص نفسه عن ماهية الجنس الذي يميل له[3].

كتاب ستولر كان له الأثر الكبير في الوسط الأكاديمي النسوي، إذ استخدم كتابه في التوسع أكثر في الفرق بين الجنس والجندر. استخدمت النسوية جايل روبن (Gayle Rubin) مصطلح الجندر في أعمالها لتوضيح أن الجندر نوع من الاضطهاد الذي يصنع بوساطة الثقافة المجتمعية بناء على جنس الشخص. بالنسبة إلى روبن؛ الجنس، أي الأعضاء البيولوجية هي حتمية وثابتة، أما الجندر فيُشكل من خلال الثقافة المجتمعية المضطهدة التي توضح ما معنى أن تكون رجلًا، أو أن تكوني امرأة[4]. نقدت الكاتبة النسوية جوديت بتلر (Judith Butler) الحتمية التي استخدمها كثيرون في الكتابات النسوية بخصوص الفرق بين الجنس والجندر. بالنسبة إلى بتلر فهي ترفض اعتبار أن الجنس/ البيولوجيا، أي الأعضاء الأنثوية أو الذكورية محددة من الطبيعة فقط، فهي تجادل أن في العصر الحديث يستطيع الشخص تغيير جنسه، فلذلك لا داعي لعد الجنس حتمياً في ما يتعلق بفهمنا لطبيعة الأدوار الجندرية أو الهوية الجندرية أو الميول الجندرية للأشخاص.[5].

إذن نستطيع القول إن الجنس هو الأعضاء البيولوجية التي يولد بها الإنسان. أما الجندر، فهو المفهومات والقيم التي تضعها المجتمعات من خلال تداخل مجموعة عوامل سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية وتاريخية لتحديد ما هي الأدوار أو الصفات أو الأعمال الذي يجب أن ينجزها النساء والرجال سواء في الفضاء العام أم الفضاء الخاص. وبالتأكيد هذه المفهومات متغيرة من مجتمع إلى آخر، أو حتى متغيرة من زمن إلى آخر في المجتمع نفسه.

(3) عدنان حسن، الجنوسة/ الجندر، الطبعة الثانية (اللاذقية، سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، 2018)، ص23.

(4) Mari Mikkola, "Feminist Perspectives on Sex and Gender," Stanford Encyclopedia of Philosophy Archive, (2008), https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/feminism-gender/#SexGenDis.

(5) Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory," Theatre Journal 40, no. 4 (December 1988): p.13, https://doi.org/10.2307/3207893.

ثانيًا: الأدوار المرأة الجندرية في سورية: سوق العمل نموذجًا

استنادًا إلى تقرير من البنك الدولي لعام 2015 فإن أدنى مشاركة للمرأة في سوق العمل توجد في منطقة الشرق الأوسط، وبحسب التقرير نفسه كانت مشاركة المرأة السورية في سوق العمل أدنى نسبة مقارنة بالدول المجاورة حتى قبل بدء النزاع في سورية[6]. نظرًا إلى شح المصادر حول الوضع الاقتصادي للمرأة السورية ومشاركتها في سوق العمل قبل 2010، سنعرض أهم ما توصل إليه تقرير 2010 لمنظمة "Freedom House" بعنوان (حقوق المرأة في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا)[7]. في الجزء المتعلق بدولة سورية، وضح التقرير أن هناك تحسنًا إيجابيًا في ما يتعلق بالحقوق الاقتصادية الممنوحة للنساء والفرص المتساوية في 2009 مقارنة بـ 2004. إذ ارتفعت النسبة من 2.8 إلى 2.9، وحُددت هذه النسبة بناء على عوامل مختلفة استخدمها التقرير. أما بالنسبة إلى الحقوق الاجتماعية والثقافية فشهدت أيضًا ارتفاعًا من 2.3 في 2004 إلى 2.5 في 2009[8]. في الوقت نفسه، يوضح التقرير أن التقييدات المفروضة على حرية الرأي والتعبير وحرية تشكيل منظمات مجتمع مدني، إضافة إلى الثقافة الأبوية المجتمعية السائدة تشكل أحد أهم التحديات التي تقف في وجه تحقيق التمكين الاقتصادي والاجتماعي للنساء في سورية[9].

أما بالنسبة إلى طبيعة الدور الجندري للمرأة السورية، فنجد نحو 64% من النساء في سورية لا يعملن ويقتصر دورهن على الرعاية بوصفهن أمهات وزوجات في المنزل. أما بالنسبة إلى النساء العاملات فغالبًا ما يعملن في القطاع العام أو القطاع الزراعي[10]. إضافة إلى ذلك، نسبة الإناث في التعليم الجامعي تمثل 46%، إلا أن مشاركة المرأة في سوق العمل محدودة، وتمثل نسبة 21.9% بحسب إحصاءات 2007[11]. يربط التقرير سبب ذلك، بوجود عدد من التقييدات القانونية والمجتمعية التي تجعل خيارات التوظيف للنساء محدودة. على سبيل المثال، يجب أن تأخذ المرأة إذنًا من زوجها إذا ما أرادت العمل خارج المنزل. أيضًا، استنادًا إلى المادتين (131، 132) من قانون العمل السوري 1959، يجب على المرأة ألا تعمل حتى ساعات متأخرة ليلًا للمحافظة عليها من الإصابات أو

(6) Sarah Williamson, "Syrian Women in Crisis: Obstacles and Opportunities," Women's Economic Participation in Conflict-Affected and Fragile Settings" Georgetown Institute for Women, Peace and Security, Occasional Paper Series, (2016). p.29.

(7) Sanja Kelly and Julia Breslin, Women's Rights in the Middle East and North Africa: Progress amid Resistance,1st ed (New York: Lanham: Freedom House; Rowman & Littlefield Publishers, 2010).

(8) Kelly and Breslin, p.459.

(9) Kelly and Breslin, p.460.

(10) Kelly and Breslin, p.472.

(11) Ibid, p.472.

لحمايتها مما يضر بصحتها أو بسمعتها. والأهم من ذلك، أن نسبة البطالة بين النساء في سورية هي 49% مقارنة بنسبة 13% فقط بين الرجال[12].

أما بالنسبة إلى الوظائف التي تشغلها النساء، هي وظائف تتماشى مع الدور التقليدي الذي يتصوره المجتمع للمرأة بناء على دورها الجندري. ما نسبته 64.5% نساء يعملن في القطاع التعليمي في مستوى المدارس الابتدائية، وما نسبته 43% في مستوى المدارس الثانوية. ونستطيع أن نلاحظ تأثير الثقافة المجتمعية السائدة من خلال معرفة ماهية التخصصات التي تدرسها النساء في أثناء مرحلة التعليم الجامعي. هناك هيمنة نسائية على تخصصات التعليم والرعاية، في حين إن هناك نسبة قليلة من النساء في التخصصات الأخرى مثل العلوم الطبية، الهندسة الميكانيكية والاقتصاد والعلوم السياسية[13]. وأخيرًا، يوضح التقرير الفجوة غير المتساوية في دفع الأجور، حيث إن أجر النساء هو 1549 دولارًا مقابل أجر الرجال 5496 دولارًا للفرد الواحد سنويًا في 2002[14].

إذن، يمكن القول إن الثقافة المجتمعية التقليدية تلعب دورًا رئيسيًا في تشكيل الدور الجندري للمرأة السورية، وضح استبيان أجري في سورية أن أغلب السوريين يرون أن الدور الأساسي للنساء هو البقاء في المنزل، ويمكنها العمل فقط إذا ما كان زوجها غير قادر على العمل ولا يستطيع تأمين الدخل المالي للعائلة[15]. بالتأكيد، ليس الهدف التعميم، فالمجتمع السوري هو مجتمع متنوع الثقافات والأديان والطوائف المختلفة، حتى على صعيد الفرق بين المناطق الريفية أو المناطق الحضرية. وهناك كثيرات من النساء السوريات المستقلات اللواتي يرفضن العادات والتقاليد التي تسيئ إلى المرأة. إلا أننا نتحدث عن الثقافة المجتمعية السائدة التي ترى أن دور الرجل هو المعيل الأساسي للعائلة، في حين إن دور النساء هو الرعاية والاعتناء بالمنزل وأطفالها حتى لو كانت تعمل خارج المنزل.

ثالثًا: الآثار المترتبة على التهجير القسري/ اللجوء

تخضع النساء والرجال عند التهجير القسري لشروط بيئة ما بعد النزاع، ويعيشون مع مفهومات وممارسات جندرية بديلة. قد يترتب على ذلك نتائج، قصيرة الأجل، وطويلة الأجل منها: التفاوض

(12) UNICEF, "MENA Gender Equality", Syria Profile," UNICEF (2011), https://www.unicef.org/gender/files/Syria-Gender-Eqaulity-Profile-2011.

(13) Kelly and Breslin, p. 472,471.

(14) Kelly and Breslin, p.474.

(15) Williamson, p.29.

المستمر بشأن العلاقات الجندرية، أو القبول التدريجي بمعايير أعلى في المساواة الجندرية أو تعزيز العلاقات والمعتقدات الجندرية التقليدية[16]. فقد وضح عدد من الدراسات أن اللجوء يؤثر في النساء تأثيرًا مضاعفًا، بحيث يشكل اللجوء ظروفًا معينة تزيد من معاناة النساء، على سبيل المثال العنف الجنسي والنفسي، التمييز الجنسي، الزواج المبكر، تقييدات متعددة للحصول على الخدمات الأساسية مثل التعليم والصحة وغيرها[17].

استنادًا إلى دليل عملي من إنتاج المفوضية السامية لشؤون للاجئين التابعة للأمم المتحدة (UNHCR)عن العنف المبني على النوع/ الجندر في أثناء النزاعات، فإن الروابط الاجتماعية تُدمَّر، ويفقد بعض الأفراد عائلاتهم كليًا أو جزئيًا. ما ينعكس في حياة النساء والأطفال، واحتمال تعرضهم للعنف الجسدي والجنسي في أثناء هربهم من بلدهم إلى بلد اللجوء. إضافة إلى ذلك، يوضح التقرير أن جميع أنواع العنف الجسدي والجندري يمكن أن تحدث للنساء. على سبيل المثال، الاعتداء الجنسي، الاستغلال الجنسي، التعرض للخطف من جانب الجماعات المسلحة، الإتجار بالبشر سواء لغايات جنسية أم بيع الأعضاء، والتعرض للاعتداءات والمضايقات الجنسية في مخيمات اللجوء في أثناء البحث عن الماء أو الغذاء[18]. في تقرير 2013 لمنظمة المرأة التابعة للأمم المتحدة "UN Women" العنف المبني على النوع/ الجندر بين اللاجئات السوريات في الأردن[19]. وضح التقرير -بعد نتائج توصل إليها من خلال مقابلات مع نساء سوريات لاجئات- أن الفتيات والنساء السوريات اللاجئات عبرن عن تعرضهن للعنف المبني على النوع/ الجندر في أثناء وجودهن في الأردن[20].

تعزيز العادات والمعتقدات التقليدية في مخيمات اللجوء ينعكس في حياة النساء في المخيمات، خصوصًا بشأن مدى قدرة النساء على الحصول على المساعدات الإنسانية المقدمة مقارنة بالرجال. قد تساهم المنظمات الدولية التي تقدم الخدمات بترسيخ هذا النمط من العادات التقليدية السائدة،

(16) أوريليا شترايت، "تمكين المرأة في الأسر السورية اللاجئة في لبنان" (مشاركة النساء في السلام، الأمن والعمليات الانتقالية في العالم العربي، بيروت: مؤسسة فريدريش إيبرت ومساواة/مركز دراسات المرأة) ص39.

(17) Daniely and Lederman, "Gendered Cultural Differences and Change in Gender Roles Among Displaced Refugees," Indian Journal of Gender Studies, Vol:26 (2019), p. 366.

(18) United Nations High Commissioner for Refugees, "Sexual and Gender-Based Violence against Refugees, Returnees and Internally Displaced Persons. Guidelines for Prevention and Response, UNHCR (SGVB Guidelines)," UNHCR, p.20, accessed April 5, 2021, https://www.unhcr.org/protection/women/3f696bcc4/sexual-gender-based-violence-against-refugees-returnees-internally-displaced.html.

(19) UN Women, "Gender-Based Violence and Refugees in Jordan, with a Focus on Early Marriage." You may find it at http://data2.unhcr.org.

(20) Ibid, p.29.

بحيث يهيمن الرجال على طرائق توزيع الخدمات الإنسانية والغذائية والصحية المقدمة[21]. نستطيع أن نرى ذلك في نظام (الشاويش) المتبع في مخيمات اللجوء. بحيث نجد الشاويش رجلًا في الأغلب؛ يتسلم مهمة إدارة المخيم وتنظيمه، بحيث يكون حلقة الوصل بين سكان المخيم والمنظمات الإنسانية العاملة في المخيمات. على الرغم من ملاحظتنا الشخصية في مخيمات اللجوء في شمال لبنان 2019، وجود امرأة في أحد المخيمات تتولى منصب الشاويش. إلا أن هذه حالة غير معممة -ولربما هي الوحيدة- بين مخيمات اللجوء. يجعلنا ذلك نفكر في أثر هيمنة الرجال على منصب الشاويش، من ثم الهيمنة على أساليب توزيع الخدمات الإنسانية المقدمة، ومدى التقييدات التي يعكسها هذا الوضع على حياة النساء داخل المخيمات.

في المقابل وفي الوقت نفسه، تمثل تجربة اللجوء فرصة حقيقية لتغيير العادات المجتمعية السائدة في بعض الأحيان. هذه التغييرات التي قد تمثل فرصة للنساء من أجل إعادة التفاوض على مواقع السلطة، أو تغيير الأدوار الجندرية وإتاحة الفرصة للنساء للقيام بأدوار جندرية جديدة. فقد يعمل اللجوء على تدمير النسيج الاجتماعي التقليدي، الأمر الذي ينعكس على إعادة ترتيب الأدوار الجندرية للنساء والرجال بصورة مختلفة بسبب ظروف اللجوء[22]. تجادل بعض الدراسات التي تناولت هذا الموضوع في أن السبب لذلك هو أن النساء أكثر قدرة على التكيف مع تجربة اللجوء وما بعدها بصورة أفضل من الرجال، ما يتيح الفرصة لتمكين النساء وتطوير قدراتهن. فاللجوء يخلق ظروفًا متباينة بالنسبة إلى النساء والرجال، بالنسبة إلى الرجل يمثل اللجوء تدميرًا للنسيج الاجتماعي التقليدي الذي كان يضع الرجل في موضع المسؤول عن العائلة، وهذا ما يشكل هوية الرجل في المجتمعات التقليدية بوصفه المسؤول عن تأمين الدخل المادي للعائلة. ولكن بسبب التغييرات المصاحبة للجوء التي تتمثل في عدم الاستقرار، وصعوبة حصول الرجل على العمل مقارنة بالنساء إما لأسباب تتعلق بالإقامة القانونية أو أسباب صحية تتعلق بإعاقته بسبب الحرب، يبدأ هذا النسيج بالتدهور، لأن الرجل لم يعد الشخص الوحيد الذي يؤمن الدخل المادي للعائلة.

أما بالنسبة إلى النساء فتدمير النسيج الاجتماعي التقليدي يتيح الفرصة للمرأة لتطوير قدراتها وإعادة التفاوض على السلطة، والمشاركة في صنع القرارات التي تخصها شخصيًا أو تخص العائلة. فالفوضى المرتبطة بما بعد اللجوء لا تعد مصدرًا لقمع النساء، بل على العكس تستغل النساء هذا الوضع الجديد في الاندماج بالمجتمع المضيف، واكتساب أدوار جندرية جديدة نتجت من تدمير

(21) Bilgili, Loschmann, and Siegel, "The Gender-Based Effects of Displacement: The Case of Congolese Refugees in Rwanda," 1st edition, (KNOMAD working papers) no.21, (2017). p.7.

(22) Daniely and Lederman, p.366.

النسيج الاجتماعي التقليدي[23].

وضح تقرير لمنظمة "CARE" بناء على بحث ميداني في مخيمات اللجوء في لبنان، تركيا، والأردن، أن اللجوء أدى إلى أن اللاجئات السوريات يقمن بأدوار جندرية جديدة لم يكن يقمن بها في سورية، وهي توفير الدخل المادي للعائلة. وأضاف التقرير، أن نسبة النساء اللواتي يمثلن المعيل الأساسي للعائلة في مخيمات اللجوء أكثر من النسبة الموجودة في داخل سورية. حيث راوحت هذه النسبة من الربع إلى الثلث بحسب تقديرات المنظمة بناء على المعلومات المتوفرة لديهم[24]. وضح تقرير آخر أن اللاجئات في مخيمات اللجوء أصبحن يخرجن من المنزل لتوفير المياه، والتنقل في لبنان بصورة مختلفة عما كن عليه في سورية قبل اللجوء. بحسب الإحصاءات، هناك نسبة من 6 إلى 7% من اللاجئات السوريات في الأردن لديهن عمل مدفوع الأجر. ما نسبته فقط 17% من هؤلاء النسوة كن يعملن سابقًا في سورية قبل اللجوء. من الجدير بالذكر أن هذه إحصاءات تقديرية، إذ لا تتضمن الإحصاءات الرسمية -غالبًا- النساء اللواتي يعملن من المنزل في مجالات مثل الطبخ أو الخياطة أو التجميل[25].

في المقابل، هناك قليل من الدراسات التي تسلط الضوء على الأسباب التي دفعت النساء اللاجئات إلى اتخاذ أدوار جندرية جديدة لم يتخذنها في بلدانهن قبل اللجوء. وعلى الرغم من أن هذا التغيير يعد إيجابيًا للنساء من نواح عدة -أهمها التمكين الاقتصادي للمرأة، والشعور بالاستقلال الذاتي، والقدرة على اتخاذ القرارات التي تخصها وتخص عائلتها- تؤكد هذه الدراسات أهمية عدم إهمال الأسباب التي دفعت النساء إلى ذلك التي غالبًا ما تكون أسبابًا إجبارية اضطرت النساء إلى الخروج للعمل من أجل توفير لقمة العيش لعائلاتهن وأولادهن. ففي دراسة أجريت على النساء الكوبيات اللواتي هاجرن إلى الولايات المتحدة الأميركية، وضحت الدراسة أن أولئك النسوة أخذن على عاتقهن العمل حتى توفير الدعم المادي للعائلة، ولم تكن الغاية هي التمكين أو الاعتماد على الذات، بل يمكن أن نراه أحد النتائج.

وجدت دراسة أجرتها باحثة بناء على مقابلات مع لاجئات سوريات في مخيمات اللجوء في الأردن، أن السبب الرئيسي لقيام النساء اللاجئات بأدوار جندرية جديدة غير تقليدية، هو توفير لقمة

(23) Daniely and Lederman, p.381.

(24) Buecher, Aniyamuzaala, "Women, Work and War: Syrian Women and the Struggle to Survive Five Years of Conflict," CARE research paper, (2016) p.15,16.

(25) Abigail Hunt, Emma Samman, and Dina Mansour-Ille, "Syrian Women Refugees: Opportunity in the gig economy?" ODI research reports, (2017). p. 32.

العيش للعائلة. واستخدمت الباحثة مصطلح "Coping Labour" وما تقصده الباحثة بذلك أن النساء السوريات بسبب اضطرارهن إلى التكيف والبقاء على قيد الحياة أصبحن يعملن ويقمن بدور المعيل الأساسي للعائلة. وتوضح الباحثة أن النساء السوريات أصبحن يعملن، بحيث ترتب على ذلك أنهن يقمن بأعمال جندرية جديدة غير تقليدية وهي أنهن أصبحن المعيلات الرئيسيات ولربما الوحيد للعائلة، وفي الوقت نفسه ما زلن يقمن بالأعمال التقليدية المرتبطة بدورهن الجندري بوصفهن نساء وهي الأعمال المنزلية والرعاية والاهتمام بالأطفال. وأضافت الباحثة أن حاجة النساء الضرورية إلى توفير لقمة العيش للعائلة، اضطرتهن إلى القبول بالعمل في أي وظيفة يستطعن الحصول عليها. وشمل ذلك القيام بأعمال التنظيف، أو جمع القمامة، أو العمل ضمن ظروف عمل سيئة وبأجور متدنية جدًا[26].

إضافة إلى ذلك، تتجاهل الدراسات التي تتناول موضوع تغيير الأدوار الجندرية للمرأة اللاجئة طبيعة الأعمال التي تنجزها النساء، وتراها أعمالًا بسيطة مثل التنظيف والخياطة، والطبخ. فهذه الأعمال لا تحتاج إلى دراسة أكاديمية أو مهارات معينة لإنجازها، والأهم من ذلك أنها أعمال تعمل على ترسيخ الثقافة المجتمعية السائدة حول الدور التقليدي الجندري للمرأة. ففي دراسة أجرتها المفوضية السامية للاجئين التابعة للأمم المتحدة UNCHR)) في 2014 -ركزت على النساء السوريات اللاجئات في الأردن ولبنان ومصر اللواتي يعُلْن أسرهن- أن أكثر من 15.000 امرأة لاجئة تعد المعيل الأساسي للعائلة، وهناك تقييدات ومعوقات في العمل بين النساء أكثر من المعوقات التي يواجهها الرجال. وفقط 9% من بين 15.000 امرأة معيلة للعائلة لديهن مدخول من العمل. الحاجة الملحة لدى النساء اللاجئات إلى العمل بوصفهن المعيلات الأساسيات للعائلات، تدفعهن إلى العمل في وظائف قليلة الأجر، أو ضمن ظروف سيئة، أو وظائف بسيطة مثل التنظيف، جمع القمامة أو جمع الثمار في الحقول الزراعية[27]. وأضاف التقرير، أن هؤلاء النساء اضطررن إلى العمل من أجل توفير المال لأطفالهن في ظل غياب الزوج/ الأب. تصارع أولئك النساء من أجل دفع إيجار الخيمة وشراء الطعام، أو الحاجات الأساسية الأخرى، وتوفير رعاية صحية لأطفالهن.[28]

ترى بعض الدراسات أن البرامج الاجتماعية التي تتبناها المنظمات الدولية أو المحلية العاملة في مخيمات اللجوء أو التي تستهدف النساء اللاجئات، هي أحد العوامل المهمة التي تساهم في تغيير الأدوار الجندرية للمرأة اللاجئة، ومن ثم تمكينها اقتصاديًا واجتماعيًا. ففي دراسة أجريت عن

(26) Culcasi, Karen, "We are Women and Men Now: Intimate Spaces and coping Labour for Syrian Women Refugees in Jordan", Transactions of the Institute of British Geographers, regular research papers, (2019), p.6.

(27) UNHCR, "WOMAN ALONE: The Fight of Survival by Syrian's Refugee Women," UNHCR reports, (2014).p.9.

(28) Ibid, 10.

اللاجئات الكمبوديات في كاليفورنيا، وُجد أن أحد العوامل الرئيسية التي ساهمت في البقاء على قيد الحياة، هي الاستفادة من الأدوار التقليدية في الطبخ والخياطة للحصول على دخل للأسرة. ولاحظت الباحثة أن التفاعل بين البيئة والقدرة، كان أساسيًا في تلك الحالة، فقد جاء تمكين المرأة في برامج القطاع الاجتماعي الموجهة لإيجاد فرص عمل للمرأة الكمبودية بوصفها عاملة فاعلة[29].

ولا تعمل هذه المشروعات أو البرامج على تغيير العقلية المجتمعية السائدة تجاه الدور الجندري للرجل والمرأة. رغبة هذه المنظمات في تمكين المرأة اللاجئة اقتصاديًا بوصفها فئة مستضعفة لأنها امرأة ولاجئة في الوقت نفسه، ينبع من مخطط يهدف إلى تمكين المرأة اقتصاديًا أملًا في تغيير موازين القوى الاجتماعية بين النساء والرجال. ولكن لا تنتبه هذه المنظمات إلى الأثر طويل المدى لفعل ذلك في أثناء تنسيقها هذه البرامج[30]. ففي دراسة تم أجريت في نيويورك على مجتمع لاجئين، وجدت الباحثة أن الرجال والنساء بقوا محتفظين بالأفكار التقليدية السائدة تجاه الهوية والدور الجندري لكل من الرجال والنساء. وهي النتيجة نفسها التي توصلت إليها باحثة أجرت بحثها في جمهورية التشيك، إذ وجدت أنه على الرغم من أن النساء أصبحن المعيلات الأساسيات للعائلات، إلا أن الدور التقليدي للمرأة المتمثل في الرعاية والتنظيف والطبخ في المنزل لم يتغير. فهذه البرامج التي تقدمها المنظمات الدولية من أجل مساعدة النساء على الكسب المادي، مع أثرها الإيجابي في مساعدة النساء -خصوصًا اللواتي يكن المعيلات الأساسيات للعائلات- لا تنجح هذه البرامج في تغيير الثقافة المجتمعية السائدة حول الدور الجندري للنساء والرجال. فالتمكين الاقتصادي للمرأة لا يعني بالضرورة التحرر الجندري لها[31].

بعد أن عرضنا الأدبيات السابقة التي تتناول موضوع التهجير القسري وأثره في اللاجئات، سنعرض في هذا الجزء مسوغات اختيار دراسة اللاجئات السوريات في لبنان. وأيضًا منهجية البحث، بحيث يتضمن الإشكالية الرئيسية للبحث، الأسئلة الفرعية المرتبطة به. إضافة إلى ذلك، سنعرض تفاصيل عن العينة المختارة، والاستراتيجية التي تم اتُبعت لاختيار هذه العينة.

(29) شترايت، ص41.

(30) Grephas Opata, Singo Stephen, "The Economics of Displacement: A Study of The Change Gender Roles, Relations and Its Impact on The Livelihood and Empowerment of Women Refugees in Kenyan Camps ", Occasional paper series, Vol no. 5, Center for Refugees studies &Moi University Press (2004), p.11.

(31) Culcasi, p.474.

رابعًا: منهجية البحث

1. تسويغ الحالة

اختيرت دولة لبنان لأسباب عدة:

أولًا: زيارة شخصية إلى مخيمات اللجوء في شمال لبنان في 2019. إذ منحتني هذه الزيارة الفرصة لمعرفة الظروف المحيطة بحياة النساء اللاجئات في مخيمات اللجوء. ثانيًا: لا توجد دراسات كافية في المجال الأكاديمي تسلط الضوء على تجربة اللجوء بالنسبة إلى النساء السوريات اللاجئات في لبنان خصوصًا. علاوة على ذلك، دراسة التغيير في الأدوار الجندرية للمرأة السورية اللاجئة المتمثلة في عدها المعيل الأساسي للعائلة في دولة مثل لبنان تعاني عددًا من المشكلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية. والأهم من ذلك كونها الدولة الأكثر ضررًا من تدفق اللاجئين السوريين إليها، إذ بلغ عدد اللاجئين السوريين المسجلين لدى المفوضية السامية لشؤون اللاجئين في لبنان 855.172 لاجئًا ولاجئة. مع الأخذ بالحسبان أن المفوضية ترى أن هناك عددًا لا بأس به من اللاجئين غير المسجلين لديها، بحيث يبلغ العدد الكلي التقريبي للاجئين الموجودين في لبنان ما يقارب مليونًا ونصف مليون لاجئ ولاجئة[32]. يعد هذا العدد كبيرًا نسبيًا في بلد يبلغ عدد سكانه تقريباً 4 ملايين نسمة، في ظل عدد من التحديات التي يعانيها لبنان ومدى انعكاس ذلك على مضاعفة معاناة اللاجئين الموجودين فيه. وأخيرًا، القدرة على الوصول إلى اللاجئات في تلك المنطقة من خلال المنظمات والجمعيات الحقوقية العاملة في تلك المنطقة.

المنطقة الجغرافية للعينة المختارة في لبنان

وقع الاختيار على منطقة البقاع، لأنها الأكثف من حيث وجود اللاجئين السوريين. إذ بلغ عددهم في تلك المنطقة نحو 334.668 لاجئًا ولاجئة بحسب إحصاءات المفوضية السامية لشؤون اللاجئين[33]. وعمومًا تعاني هذه المنطقة ظروفًا اقتصادية واجتماعية سيئة بالنسبة إلى المواطنين

(32) "Situation Syria Regional Refugee Response", UNHCR. last accessed April 10, 2021, https://data2.unhcr.org/en/situations/syria/location/71.

(33) "Situation Syria Regional Refugee Response", UNHCR.

اللبنانيين، واللاجئين السوريين. يعد وادي البقاع وجهة رئيسية للاجئين السوريين لقربه من الحدود السورية اللبنانية، وهي أساسًا منطقة تتسم بالفقر. وبما أن لبنان من الدول التي لم توقع على اتفاقية اللاجئين لعام 1951، فإن إقامة مخيمات رسمية للاجئين محظورة. ما أدى إلى إنشاء مستوطنات غير رسمية في الأراضي الخاصة. واستقر عدد من اللاجئين السوريين بصورة غير رسمية في المناطق المهمشة تاريخيًا في لبنان، ووجدوا أنفسهم في موضع منافسة مباشرة على الموارد والأعمال مع الأسر اللبنانية الموجودة هناك[34].

2. المنهجية

تتمثل الإشكالية البحثية في هذا البحث في السؤال الرئيسي الذي نحاول الإجابة عنه: ما هو تأثير تجربة اللجوء في تغيير الأدوار الجندرية للمرأة السورية اللاجئة في لبنان؟ ينبثق من هذا السؤال الرئيسي عددًا من الأسئلة الفرعية:

ما هو الدور الذي يلعبه اللجوء في اكتساب النساء اللاجئات أدوارًا جندرية جديدة تقوم بها؟

كيف تخلق تجربة اللجوء الظروف لاكتساب النساء أدوارًا جندرية جديدة؟

ما هي العوامل التي تقف وراء اكتساب النساء أدوارًا جندرية جديدة خلال اللجوء؟

هل اكتساب النساء أدوارًا جندرية جديدة يعمل بشكل أو بآخر على مساعدة النساء للتفاوض على السلطة؟

كيف تتعامل النساء اللاجئات مع الظروف الجديدة المتمثلة في اللجوء والقيام بأدوار جندرية جديدة؟

هل التغيير في الأدوار الجندرية يشكل دافعًا لتمكين النساء اقتصاديًا واجتماعيًا؟

(34) شترايت، ص 43.

طريقة جمع البيانات

المنهجية البحثية التي اعتمد عليها هذا البحث هي منهجية نوعية/ كمية عبر المقابلات شبه المنظمة. واختيرت هذه المنهجية لأنها الطريقة المثلى لجمع البيانات والحصول على المعلومات للإجابة عن السؤال البحثي. فمن ناحية يساعد وجود أسئلة خلال المقابلات على التركيز على النقاط الأساسية التي هي موضع اهتمام البحث. ومن ناحية أخرى، تكون الأسئلة شبه مفتوحة تساعد النساء المشاركات على الحديث بحسب رغبتهن وتفضيلهن الشخصي، لأنهن فئة لاجئة قد تخشى الحديث عن الموضوع الحساس الذي يتناوله البحث. العدد الكلي للأسئلة كان 30 سؤالًا[35]، تنقسم الأسئلة إلى قسمين؛ قسم يتعلق بالمعلومات الشخصية مثل العمر، التنشئة التعليمية، المنطقة الأصلية في سورية، الحالة الاجتماعية، وعدد الأطفال، ومكان السكن في لبنان. أما بالنسبة إلى القسم الثاني، فكان أسئلة مفتوحة تهدف إلى فهم تجربة اللجوء وأثره في تغيير الأدوار الجندرية للمشاركات، على سبيل المثال لا الحصر أسئلة تتعلق بأثر عمل النساء بالعمل في علاقتهن بأزواجهن وأطفالهن، وأثر العمل في شعورهن بالتمكين. استغرقت المقابلة الواحدة نحو 25 دقيقة.

أجريت هذه المقابلات خلال أسبوع تقريبًا، منذ 2021/03/11 حتى 2021/03/17. أجريت المقابلات عبر برنامج "واتس آب" صوتًا وصورة، وفي بعض المقابلات صوتًا فقط بناء على رغبة المشاركات. وكان السبب الرئيسي لذلك هو الصعوبات المتعلقة بالسفر، فكان الحل الأمثل إجراء المقابلات عبر الإنترنت. وعليه، كان العدد الكلي للمقابلات 20 مقابلة، بحيث كانت المجموعة الأولى مؤلفة من 11 مشاركة يسكن في حي لبناني، و9 مشاركات يسكن في مخيم الطلياني في وادي البقاع. قد لا تمثل المقابلات الصورة الكاملة عن طبيعة تغيير الأدوار الجندرية للمرأة السورية اللاجئة في لبنان، نظرًا إلى عددها القليل. إلا أنه لا يمكن تجاهل هذه العينة وما تمثله من مثال عن الصورة الكاملة لطبيعة تغيير الأدوار الجندرية للنساء اللاجئات في لبنان. وأخيرًا، استخدم برنامج "KoBo Toolbox" من أجل إدخال البيانات وتحليلها.

3. معطيات أولية عن العينة

حُددت استراتيجية اختيار العينة بتكوين مجموعتين، ويرتبط ذلك بمعرفة مدى اختلاف تأثير تجربة اللجوء في تغيير الأدوار الجندرية بين النساء اللواتي يعشن داخل المخيمات والنساء اللواتي

(35) يمكن الاطلاع على قائمة الأسئلة ضمن ملحقات البحث، ملحق رقم (1).

يعشن خارج المخيمات. المجموعة الأولى، نساء سوريات لاجئات يعشن في مخيم أو مركز إيواء. المجموعة الثانية، نساء سوريات يعشن في أحياء سكنية لبنانية. جرى التواصل مع جمعيات ومنظمات حقوقية عاملة في منطقة البقاع، وكانت هذه الجمعيات حلقة الوصل مع النساء المشاركات في البحث. بحيث طُلب من هذه الجمعيات اختيار النساء اللاجئات اللواتي يحققن شروط اختيار العينة.

المجموعة الأولى: اختيرت هذه المجموعة من مركز إيواء في وادي البقاع يسمى (مخيم الطلياني). يضم هذا المخيم 70 وحدة سكنية، و85 عائلة. جرى التواصل مع هذه المجموعة عبر (اتحاد الجمعيات الإغاثية والتنموية). وهي منظمة لبنانية غير حكومية تهدف إلى تحسين أحوال الفئات الأكثر ضعفًا في لبنان، ورُكز عملها تركيزًا كبيرًا على رعاية اللاجئين في لبنان وتأمين احتياجاتهم وحماية حقوقهم وتنمية قدراتهم وقدرات المجتمع المضيف[36].

المجموعة الثانية: اختيرت عشوائيًا لنساء لاجئات يعشن في أحياء سكنية لبنانية. جرى التواصل مع هذه المجموعة عبر (مؤسسة عامل الدولية). وهي جمعية مدنية غير طائفية أنشئت في لبنان بعد الغزو الإسرائيلي لجنوب لبنان 1978. تعمل هذه المنظمة على مساعدة اللبنانيين، وبخاصة الفئات المهمشة في جميع أنحاء لبنان[37].

خامسًا: أثر اللجوء في الدور الجندري للمرأة السورية اللاجئة في لبنان

عند سؤال المشاركات عن تجربة اللجوء إلى لبنان، وسبب الاستقرار في وادي البقاع. أجابت الأغلبية أن قرار القدوم إلى لبنان لم يكن اختياريًا بل اضطراريًا للهرب من الحرب الدائرة. أغلب المشاركات جئن إلى لبنان عام 2013 تقريبًا، أي في وقت ذروة الأزمة في سورية. وبخاصة أن أغلب المشاركات في البحث جئن من مناطق كانت تدور فيها الأحداث الحربية في سورية، مثل ريف داريا، ريف حماة، الرقة، الغوطة الشرقية. وعند السؤال عن سبب الاستقرار في وادي البقاع، أجابت المشاركات أنه الخيار الأمثل لهم نظرًا إلى قربه من الحدود السورية. عمومًا؛ عبرت جميع المشاركات عن صعوبة تجربة اللجوء وما رافقها من تحديات وصعوبات تتعلق بالظروف النفسية المرتبطة بترك بلدانهن، وخسارة أفراد من العائلة، وخسارة ممتلكاتهم في سورية. والهرب إلى لبنان مع أطفال، وكبار السن

(36) يمكن الاطلاع على الموقع الرسمي للمنظمة عبر الرابط:

https//:urda-lb.org/ar%/D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%81%D8%AD%D8%A9%-D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A6%D9%8A%D8%B3%D9%8A%D8%A9/

(37) يمكن الاطلاع على الموقع الرسمي للمؤسسة عبر الرابط: https://arabic.amel.org/about-us/history/

من دون وجود وجهة محددة للاستقرار فيها. أشارت بعض المشاركات إلى أنهن غيرن مكان الإقامة في لبنان أكثر من مرة، لأسباب عدة منها، عدم القدرة على دفع إيجار الخيمة، عدم الارتياح في المكان الأول وغيرها من الأسباب. عبرت إحدى المشاركات بالقول (في بداية وجودنا في لبنان في 2013، كنا في مخيم في عرسال. ثم في 2018، بعد أن تزوجت لم أكن مرتاحة مع زوجي في الخيمة لأنها كانت صغيرة ولم نمتلك خصوصية. فاضطررنا إلى ترك المخيم واستئجار بيت في منطقة العين بالبقاع). تعد هذه المعلومة مهمة لفهم سياق تجربة اللجوء بالنسبة إلى المشاركات، إذ يدل ذلك على مرورهن بأكثر من تجربة تهجير قسري. أي اللجوء من سورية إلى لبنان، ومن ثم التهجير القسري المتكرر بين مناطق لبنان.

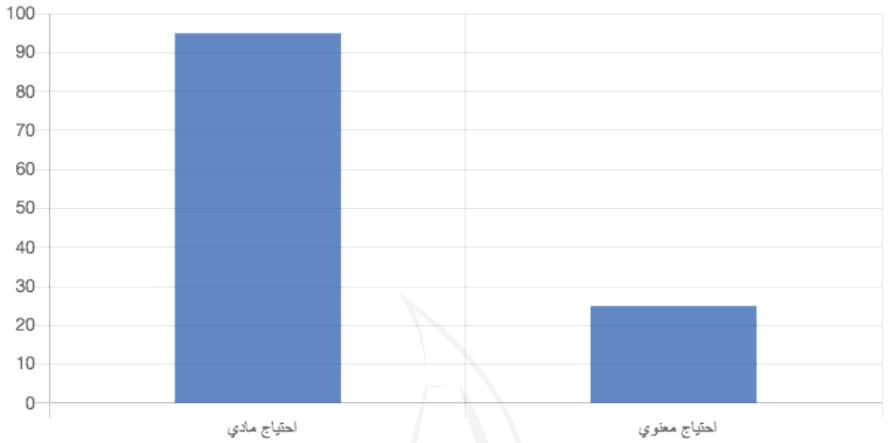
سُئلت المشاركات سواء في المجموعة الأولى أم المجموعة الثانية عن منطقة الأصل في سورية. وتنطوي أهمية هذا السؤال على معرفة المرجعية الاجتماعية والاقتصادية للمشاركات في سورية. بحيث يفيدنا ذلك في فهم أثر تجربة اللجوء في تغيير الأدوار الجندرية للاجئات في لبنان. وبمعنى آخر، لمعرفة الدور الجندري الذي كانت تقوم به النساء في سورية قبل اللجوء. نرى أن أغلب المشاركات جئن من مناطق ريفية متنوعة في سورية، حيث إن السياق الاجتماعي والاقتصادي للنساء في تلك المناطق يتمثل في اتخاذ النساء الدور التقليدي المتمثل في الرعاية، في حين إن الرجل هو المعيل الأساسي للعائلة. من الجدير بالذكر، أنه في بعض تلك المناطق تشتغل بعض النساء في الزراعة، بنسبة تصل إلى [38]90%. عبرت إحدى المشاركات بالقول (في سورية كنت أعمل في السهل، وعندما أتيت إلى لبنان عملت أيضًا في السهل).

1. أسباب اتخاذ المشاركات القرار بالعمل

من أجل معرفة العوامل والأسباب التي دفعت النساء إلى اتخاذ القرار بالعمل، سألنا المشاركات عن الأسباب التي دفعتهن إلى العمل في لبنان. وكانت الإجابات مختلفة، إلا أنه غالبًا يمكن القول إن جميع المشاركات رأين أن السبب الأساسي كان الحاجة المادية، وبعض المشاركات وضحن أنه احتياج مادي واحتياج معنوي. يمكن ملاحظة ذلك من خلال الرسم التوضيحي[39] رقم (1) أدناه. فنسبة النساء اللواتي أجبن أنه احتياج مادي تصل أكثر من 90%.

(38) Buecher, Aniyamuzaala, p.16.

(39) يمكن الاطلاع على جميع الرسوم التوضيحية في ملحق رقم (2).



الرسم التوضيحي رقم (1)

في محاولة للتعمق في الأسباب والعوامل التي دفعت اللاجئات إلى العمل، ومدى ارتباط ذلك بغياب المعيل الأساسي للعائلة، سألنا المشاركات عن طبيعة عمل أزواجهن وإذا ما كانوا موجودين أم لا، وإذا كانوا موجودين هل يعملون أم لا. اتضح لنا أن أغلب أزواج المشاركات كانوا موجودين في حياتهم. باستثناء ثلاثة من أصل عشرين. اثنتين أرامل، وواحدة قالت إن زوجها موجود في تركيا.

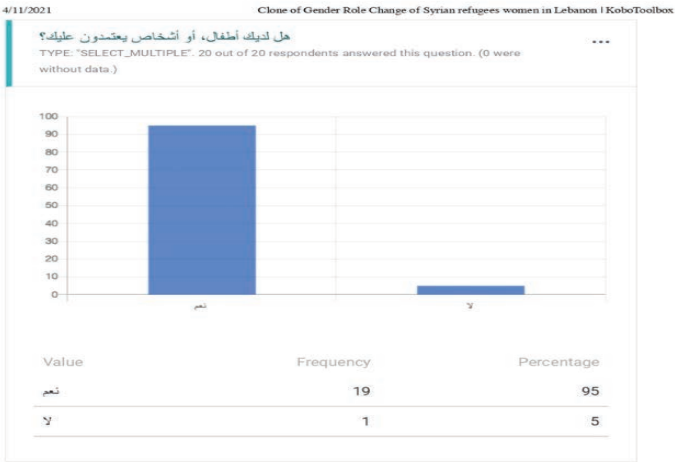
أفادت المشاركات أنهن على الرغم من وجود الزوج، اضطررن إلى العمل من أجل تغطية التكاليف اليومية للأسرة. وعند سؤال المشاركات عن طبيعة عمل الزوج، أفادت الأغلبية بنسبة تصل إلى 70% أن الزوج لا يعمل أو أنه كان يعمل عملًا متقطعًا في أعمال بسيطة مثل معمل بناء، بيع الخضروات، ورشة تصليح سيارات. أما بالنسبة إلى الأسباب المتعلقة بعدم عمل الزوج، عبرت المشاركات عن صعوبة إيجاد الرجل عملًا في لبنان لأسباب تتعلق بالوضع الاقتصادي الصعب فيه، وبخاصة تدهور الوضع الاقتصادي خلال وباء كورونا. وأفادت بعض النساء بأن صعوبة إيجاد الزوج عملًا يرتبط بأسباب تتعلق بالإقامة القانونية له، وعدم حصوله على إذن للعمل في لبنان. إضافة إلى ذلك، وضحت بعض النساء أن الزوج لا يعمل لأنه كبير في السن، أو يعاني أمراضًا مزمنة أو إعاقة جسدية تمنعه من العمل. عبرت إحدى المشاركات بالقول: (كان زوجي عاملًا لكن مع وباء كورونا أغلقت المحال كلها). ومشاركة أخرى قالت (لا يستطيع زوجي العمل، لأنه مريض قلب وسكر وضغط). وأوضحت مشاركة أخرى سبب عدم عمل زوجها بأنه مصاب حرب (زوجي ذو إعاقة في يده، وقد أصيب في رجله في الحرب، كان يعمل في السهل ثم أصبح ذلك صعبًا عليه، فتوقف عن العمل).

عندما استفسرنا من المشاركات عن ماهية طبيعة الاحتياج المادي الذي دفعهن إلى الخروج للعمل. كانت أغلب الأجوبة تتعلق بعدم وجود مصدر دخل لتغطية كافة الاحتياجات الأساسية في حياتهم اليومية. وعند السؤال عن طبيعة المصروفات التي تتكفل بها الأسرة عمومًا؛ أفادت النساء جميعهن أنهن يدفعن إيجارًا، سواء المجموعة الأولى التي تسكن مشاركاتها في خارج المخيمات، أم المجموعة الثانية التي تسكن مشاركاتها في المخيم ويدفعون إيجارًا للخيمة.

بالنسبة إلى المجموعة الأولى، يراوح مبلغ الإيجار بين 300.000 ليرة لبنانية و500.000 ليرة لبنانية إيجار منزل فقط، من دون احتساب مصروفات الكهرباء التي تشترى في صورة بطاقات تعتمد على كمية الاستهلاك. من الجدير بالذكر أنه استنادًا إلى سعر الصرف القديم لليرة اللبنانية مقابل الدولار. 1500 ليرة لبنانية لكل دولار واحد. أي إن الإيجار كان يراوح بين 200 دولار أميركي و350 دولارًا أميركيًا شهريًا. أما بالنسبة إلى الوضع الحالي ومع انهيار سعر صرف الليرة اللبنانية مقابل الدولار بسبب الأزمة الاقتصادية التي يمر بها لبنان، أوضحت بعض النساء في هذه المجموعة، وأغلبهن يعملن في منظمات دولية تطوعًا ويأخذن (أجرًا رمزيًا) بالدولار الأميركي. أن اختلاف سعر الصرف في الوقت الحالي شكل عاملًا إيجابيًا بالنسبة إليهن نوعًا ما.

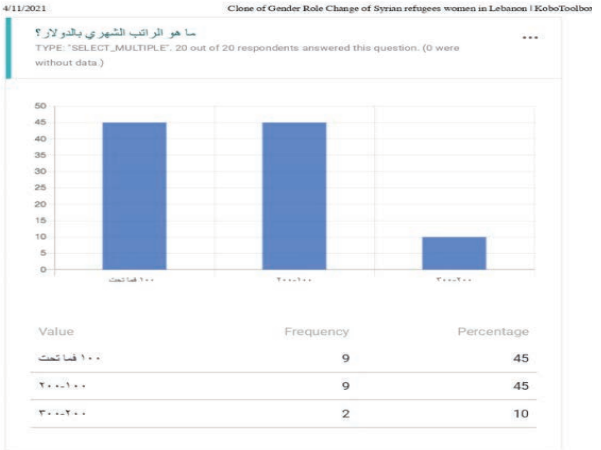
أما بالنسبة إلى المجموعة الثانية، يراوح مبلغ إيجار الخيمة شهريًا بين 20.000 ليرة لبنانية إلى 300.000 ليرة لبنانية من دون احتساب سعر تكلفة الكهرباء. وقد تصل إلى 90.000 ليرة لبنانية في فصل الشتاء بسبب استخدام وسائل التدفئة. أشارت بعض النساء في هذه المجموعة إلى أنهن يأخذن مساعدات من المفوضية السامية للأمم المتحدة، سواء مساعدات مالية أم مساعدات غذائية. وقد يصل مبلغ المساعدات المالية إلى 400.000 ليرة لبنانية، ويعتمد هذا المبلغ على عدد أفراد الأسرة الواحدة. إلا أن الأغلبية كانت تستلم مساعدات غذائية فقط. عبرت إحدى المشاركات بالقول (قطعوا عنا المساعدات المالية، والآن نحصل فقط على مساعدات غذائية. اتصلت على الخط الساخن التابع للمفوضية لأسألهم عن المساعدات المالية، فأجابوا بأنهم سيعاودون الاتصال ولم يفعلوا).

في محاولة لمعرفة طبيعة الأدوار الجندرية الأخرى التي تقوم بها اللاجئات، سألنا المشاركات عما إذا كان هناك أطفال أو أفراد كبار السن في العائلة يعتمدون اعتمادًا رئيسيًا على عمل أولئك النسوة بوصفهن المعيلات الأساسيات للعائلات. أجابت المشاركات جميعهن أن لديهن أطفال، وبعضهن أجبن أنهن يعتنين بأفراد آخرين من العائلة إلى جانب أطفالهن بنسبة تصل إلى أكثر من 90%. يمكن ملاحظة ذلك من خلال الرسم التوضيحي رقم (2) أدناه.



الرسم التوضيحي رقم (2)

في محاولة لفهم تجربة اللاجئات بوصفهن المعيلات الأساسيات للعائلات سألنا عن طبيعة الراتب نفسه، وإذا ما كان كافيًا لتغطية الاحتياجات الأساسية والاحتياجات غير الأساسية. فعبرت جميع المشاركات سواء من المجموعة الأولى أم المجموعة الثانية أن الراتب قليل مقارنة بالعمل الذي يقمن به. يمكن ملاحظة مبلغ الرواتب من خلال الرسم التوضيحي رقم (3) أدناه. فنجد أن الراتب يراوح بين أقل من 100 دولار إلى 300 دولار شهريًا، وعبرت جميع المشاركات أن الراتب لا يكفي تغطية الاحتياجات الأساسية مثل الطعام والشراب. علاوة على ذلك إن أغلب الراتب إن لم يكن كله يذهب لتغطية إيجار المنزل.



الرسم التوضيحي رقم (3)

2. المرجعية التعليمية وطبيعة العمل

من أجل الإحاطة بالدور الجندري الجديد الذي أصبحت تقوم به المشاركات، سألنا عن طبيعة هذه الأعمال والظروف المحيطة بها. وذلك لتسليط الضوء على طبيعة الأعمال التي تقوم بها اللاجئات.

بالنسبة إلى المجموعة الأولى، كانت النساء جميعهن عاملات تطوعًا مع منظمات دولية. على سبيل المثال، منظمة الإنقاذ الدولية، مؤسسة عامل الدولية، المجلس النرويجي للاجئين. كانت طبيعة العمل الذي تقوم بها اللاجئات تتنوع بين تنظيم جلسات توعية للاجئين حول أهمية التعليم للأطفال، ضرر التسرب المدرسي، تنظيم جلسات توعوية عن تنظيم النسل، الصحة الإنجابية، والزواج المبكر. وتنظيم جلسات توعوية عن أهمية التسجيل بالنسبة إلى الأمور القانونية، ومساعدة اللاجئين في إنجازها؛ مثل تسجيل الأطفال المواليد، التسجيل لدى المفوضية. إضافة إلى ذلك، بعض النساء من هذه المجموعة كن يدرن جلسات دعم التعليم المنزلي للأطفال وينظمنها، وتنظيم جلسات ترفيهية للأطفال في المخيمات. وعند سؤالنا عن الظروف المحيطة بهذه الأعمال، عبرت أغلبية المشاركات أنهن سعيدات في العمل. قالت إحدى المشاركات (من الجيد شرح تلك الموضوعات التي تهمنا في حياتنا للناس. مثلًا موضوع التسرب المدرسي؛ علينا أن نفهم الأسباب، ثم نحاول إقناع الأهل بضرورة التعلم). وقالت مشاركة أخرى (العمل بالنسبة إلي تفريغ للطاقة السلبية، أنا أشجع الناس على تفريغ الطاقة السلبية).

إضافة إلى ذلك، عبرت بعض المشاركات عن صعوبات تحوط بظروف العمل، سواء من جهة العمل نفسها أم من المجتمع المحيط بها. تقول إحداهن: (في البداية، كانت هناك صعوبات، كنت أفكر كثيرًا بالعادات والتقاليد لأن عملي قوبل بالرفض من بعض الناس، وزوجي كان يخاف ويغار علي من الخروج من البيت. ثم تعودت، فالمجتمع في لبنان متحرر أكثر من مجتمعنا). وقالت مشاركة أخرى (لأنني لاجئة أشعر أحيانًا بالضعف. كان بعض اللبنانيين يسيئون إلينا في المخيمات أحيانًا).

أفادت المشاركات جميعهن في هذه المجموعة بأنهن يعملن تطوعًا مع منظمات دولية، ما حرض السؤال عن كيفية حصولهن على هذا العمل، ولماذا يسمينه عملًا تطوعيًا. فأجبن أنهن تقدمن للمشاركة بتدريبات توعوية للنساء اللاجئات التي كانت تعقد من هذه المنظمات، وبعد التدريب عرض عليهن تنظيم مثل هذه الجلسات بأنفسهن وإدارتها بعد إجراء مقابلات لهن. أما بالنسبة إلى تسمية العمل تطوعيًا فقد أفدن أنهن وقعن على اتفاقية عمل قبل البدء، تنص على أن هذا العمل تطوعي، ويُدفع لهن بدل مواصلات فقط. وعند سؤالي عن شروط العقد نفسه، وضحت المشاركات أن شروط العقد كانت عادلة بالنسبة إليهن. قالت إحداهن (إنه ليس عملًا بكل معنى الكلمة، إنه عمل تطوعي لكنهم يدفعون لنا بدل مواصلات، لكن الراتب جيد، ولا نعمل كثيرًا؛ يومين أو ثلاثة أيام في الأسبوع فقط).

أما بالنسبة إلى المجموعة الثانية، فكانت طبيعة الأعمال التي تقوم به النساء مختلفة، وأيضًا الظروف المحيطة بالعمل كانت أصعب. النساء في هذه المجموعة جميعهن يعملن أعمالًا بسيطة مقابل عائد مادي قليل. راوحت هذه الأعمال بين العمل في التنظيف سواء في المنازل أم المدارس، العمل في صنع المعجنات والحلويات سواء داخل المخيم أم المدرسة القريبة من المخيم، العمل في جمع الثمار من الحقول، العمل في تغليف الخضراوات والفواكه، العمل في الخياطة، العمل مع الأغنام، وجمع القمامة. وعند سؤالي عن ظروف العمل، أفادت النساء جميعهن بوجود كثير من الصعوبات المرتبطة بالعمل وظروفه، أهمها ساعات العمل الطويلة، الراتب القليل مقابل التعب، تأثير العمل في إصابتهن بأمراض مزمنة، وأمراض نفسية. فقالت إحداهن (تعبت من العمل، أُرهقت نفسيًا، ومرضت جسديًا)، مشاركة أخرى شرحت تأثير العمل في صحتها النفسية (الناس في المخيم بدؤوا يظنون أنني مجنونة، لا أحد يكلمني، ليس بدي صديقات، أصلحت أحتجز نفسي في الخيمة وأُرهقت نفسيًا). وعبرت المشاركات عن تأثير العمل في أطفالهن فقالت مشاركة (كنت آخذ أولادي معي إلى الحاويات، كانوا يأكلون منها، ومرة أصيب ولدي بتسمم ولم أستطع عرضه على طبيب لأنني لا أمتلك نقودًا). وقالت مشاركة أخرى (أعمل منذ الصباح حتى الليل في السهل، أعود إلى البيت متعبة، وأعمل في البيت تنظيفًا وطبخًا لأولادي، صرت عصبية معهم وأضربهم، لأنني لا أستطيع الاستراحة). أهم

ما لفت انتباهي خلال المقابلات أن النساء اللواتي كن يعملن في الحقول، جميعهن أعربن عن وجود معاملة غير مساوية لهن مقارنة بالرجال الذين يعملون في الحقل أيضًا. فقالت إحدى المشاركات (الراتب الذي نأخذه أقل كثيرًا من رواتب الرجال). إضافة إلى ذلك، قالت إحدى المشاركات (نسمع كلامًا كثيرًا من صاحب العمل، لأننا نساء نخجل ونصمت، وهم يتحدثون معنا بطريقة بذيئة).

3. انعكاس تجربة العمل في العلاقة مع الزوج، والأطفال

للحصول على فكرة معمقة وواسعة عن أثر عمل النساء اللاجئات بوصفهن المعيلات الأساسيات للعائلات وانعكاس ذلك في علاقاتهن مع الأزواج أو الأطفال، فسألنا عن ذلك. وكان الهدف معرفة كيفية تكيف النساء واتباعهن استراتيجيات للتعامل مع الوضع الجديد المرتبط بدورهن الجندري الجديد بوصفهن معيلات أساسيات للعائلات وانعكاس ذلك في طبيعة علاقاتهن مع الأزواج والأطفال. في المجموعتين كلتيهما، عبرت أغلبية النساء عن اعتراض أزواجهن في البداية على فكرة العمل. فقالت إحدى المشاركات (زوجي رفض عملي في البداية، بحجة الخوف عليّ في الخارج، وأولادي أيضًا ضايقهم أن أقضي وقتًا طويلًا خارج البيت). وقالت مشاركة أخرى (كره زوجي الأمر في البداية، كان متضايقًا جدًا من فكرة تحملي المسؤولية المالية في البيت، لأنه يظن أن ذلك واجبه. وعندما عثر على عمل، كان قد اعتاد الأمر، وترك لي حرية العمل والمساعدة في مصروف البيت). وأضافت مشاركة أخرى (لم يعجب زوجي بعملي في البداية، وأصر أن الرجل هو المسؤول عن مصروف العائلة، ولكن بعد مناقشة الموضوع رأى أنها فرصة جيدة لنا وللعائلة أيضًا، فوافق وصار يساعدني). وقالت مشاركة (رفض زوجي أن أعمل في السهل، وقال لا يجوز أن أبقى -أنا المرأة- خارج البيت وقتًا طويلًا، ولكن بسبب الظروف المادية الصعبة اضطر إلى الموافقة).

في الوقت نفسه، عبرت بعض المشاركات عم عدم اعتراض أزواجهن على فكرة عملهن. فقالت إحداهن (آزرني زوجي منذ البداية، وكان يساعدني في تحضير مواد للشرح، ويعلمني أساليب الشرح وكيف أتعامل مع الناس). وقالت مشاركة أخرى (زوجي يؤازرني في عملي، ويذهب معي لنشتري أغراض الخياطة مثل الخيوط والقماش).

أما بالنسبة إلى كيفية تعامل النساء مع أطفالهن خلال عملهن، فعبرت أغلبية المشاركات في المجموعتين كلتيهما أن ذهابهن إلى العمل كان على حساب الوقت الذي يقضينه مع أطفالهن، ومدى قدرتهن على العناية بهم، حتى أن بعض النساء أوضحن أنهن تركن العمل من أجل أطفالهن. فقالت

إحدى المشاركات التي تعمل في روضة للأطفال (أثر وقت العمل كثيرًا في الوقت الذي أقضيه مع أولادي، كان الوقت قصيرًا وكنت في حالة توتر وعصبية دائمة. لذلك قررت في هذه السنة أن أتوقف عن التدريس لأكون مع أولادي وقتًا أطول وبحالة نفسية أكثر راحة وقدرة على التعامل والتفاعل معهم). ووضحت مشاركة أخرى (تركت العمل للبقاء مع أولادي، إنهم صغار وليس هناك من يهتم بهم سواي، كان العمل متعبًا وكنا نتعرض للإساءات فقررت التوقف عن العمل).

وأوضحت النساء أن ساعات العمل تستهلك وقتهن، وأنهن كن يطلبن المساعدة من الأقارب مثل الأهل والزوج للمساعدة في الاعتناء بأطفالهن خلال أعمالهن. فقالت مشاركة (أنا أترك أولادي في الخيمة مع والدهم، أترك الأكل جاهزًا وهو يطعمهم). وأوضحت مشاركة أخرى (أذهب صباحًا إلى بيت أمي وأترك أولادي معها، وعند الظهر أعود لأخذهم، الحمد الله بيت أمي قريب من بيتي وتساعدني في مسؤولياتهم). قالت مشاركة أخرى (عندما يكون لدي جلسة تعليم دعم منزلي، أترك أولادي يحضرون الدرس مع الأولاد الذين أعلمهم).

في المقابل، أوضحت بعض النساء غياب أي مساعدة في العناية بأطفالهن، قالت إحداهن (كنت أترك أولادي الصغار في الخيمة وحدهم، وأذهب إلى السهل). وأوضحت مشاركة أخرى أنها كانت تضطر إلى أخذ أولادها معها إلى العمل خارج المخيم: (كنت آخذ أولادي الصغار بعمر سنة أو سنتين، لم أستطع تركهم في الخيمة وحيدين، إذ كان والدهم مريضًا لا يستطيع الاعتناء بهم. وقد أصيب أولادي بأمراض من النفايات إذ كنت أعمل في جمع القمامة).

4. الاختلاف في و اقع التغيير للدور الجندري للاجئات بين المخيم وخارجه

وضحنا سابقًا في الجزء المتعلق بمراجعة الدراسات السابقة، أنه سياق اللجوء يعمل أحيانًا على تدمير النظام الاجتماعي التقليدي القائم، ما ينعكس على قدرة النساء على اكتسابهن أدوارًا جندرية، أي القدرة على إمكانية التفاوض على الأدوار الجندرية لكل من الرجل والمرأة. إلا أنه لا يمكن الحكم على هذا التغيير في الأدوار الجندرية من دون الإحاطة بنقطتين مهمتين؛ الأولى تتعلق بمعرفة التغيير الحاصل في الدور الجندري التقليدي للمرأة وهو الرعاية والاعتناء بالأطفال والمنزل، والنقطة الثانية تتعلق بأثر اتخاذ النساء اللاجئات أدوارًا جندرية جديدة في مدى شعورهن بالتمكين الذاتي والاقتصادي والاجتماعي.

وإذا ما أردنا تعريف التمكين، فتعريف الباحثة (Kabeer 1999) يعد من أشهر التعريفات، فهو

يتكون من ثلاثة عوامل: 1. القدرة على الحصول على المصادر المادية، والإنسانية والاجتماعية. 2. قدرة الإنسان على اتخاذ القرارات والتصرف بناء عليها. 3. القدرة على تحقيق الأهداف التي وُضعت مسبقًا. وعليه سألنا المشاركات عن هاتين النقطتين من أجل فهم الصورة الكاملة لطبيعة أدوارهن الجندرية الجديدة.

أ. أثر العمل في الشعور بالتمكين

عند سؤالي المشاركات عن دورهن في القيام بالأعمال المنزلية والاعتناء بالأطفال، عبرن جميعهن عن استمرارهن بوصفهن الشخص الأساسي الذي يقوم بالأعمال المنزلية داخل المنزل، والاعتناء بالأطفال. وشرحن كيف يقسمن وقتهن بين الأعمال المنزلية ومتطلبات العمل خارج المنزل، من خلال الاستيقاظ مبكرًا لإتمام الأعمال المنزلية، ومن ثم التوجه إلى العمل، والرجوع لتحضير الطعام والاعتناء بالأطفال. قالت إحدى المشاركات (أنا أنجز كل شي وحدي، الطبخ والتنظيف). وأضافت مشاركة أخرى (الاستيقاظ المبكر هو الحل الأمثل لإنجاز أعمال المنزل، ما من حل آخر، ومن ثم الذهال إلى العمل، أنا أطبخ وأولادي يصبون الطعام وحدهم ويأكلون وأنا في الخارج)، عبرت مشاركة عن توتر علاقتها مع زوجها بسبب ذهابها إلى العمل ما جعله يثقلها بالأعباء المنزلية فقالت (كان زوجي يحمل مشاعر سلبية بسبب عملي، فصار يطلب مني طبخ أنواع كثيرة، ويعلق كثيرًا على نظافة المنزل والأولاد من دون أن يساعدني على الرغم من أنه لا يعمل).

أما بالنسبة إلى سؤالنا المشاركات عن مدى شعورهن بالتمكين الاقتصادي والاجتماعي بعد عملهن فقد عبر أغلبهن عن سعادتهن بالأثر الإيجابي الناتج من العمل، سواء في ما يتعلق بشعورهن بالتمكين أم بتحسن علاقتهن مع أزواجهن من ناحية التواصل بصورة أفضل. وكان هذا الأثر الإيجابي يتمثل في زيادة شعورهن بالاستقلال الذاتي والمادي، والثقة بالنفس، وتغيير الشخصية إلى الأفضل، التعرف إلى الآخرين والتواصل معهم، تحسين مهارات التواصل، اكتساب أصدقاء جدد، إعطاء الفرصة لاتخاذ قرارات مصيرية تخص الأطفال، اكتساب الخبرة الحياتية والعملية. قالت إحدى المشاركات (العمل أشعرني أنني قوية، وأملك المعلومات، وزادت ثقتي في نفسي، صدقيني المرأة تستطيع فعل أي شي). وقالت مشاركة أخرى (بالطبع شعرت بالاستقلال، وتحسنت حالتي النفسية بدلًا من البقاء في البيت). وأوضحت مشاركة أن عملها في تنظيم جلسات التوعية ساهم في تحسين علاقتها مع أطفالها وزوجها فقالت (صرت أطبق المحاضرات التي أعطيها في العمل على تعاملي مع زوجي وولادي، وهذا الشي جعل علاقتي مع زوجي أفضل، صرنا نتبادل المعلومات والآراء). وأضافت مشاركة أخرى أن

العمل جعلها تهتم أكثر بتعليم بناتها: (بعد أن عملت وشعرت بالاستقلال المادي؛ أريد أن أنقل ذلك إلى بناتي، لذلك سجلتهن في مدرسة خاصة ليتعلموا أفضل تعليم). وأوضحت مشاركة أثر العمل في علاقتها مع الجيران والمجتمع المحيط بها: (العمل جعلني قوية وذات قيمة عند الآخرين).

في المقابل، عبرت بعض النساء-وبخاصة من المجموعة الثانية- أن العمل لم يكن ذا تأثير إيجابي في شخصياتهن، بل على العكس كان ذا تأثير سلبي، وذلك لاضطرارهن إلى العمل في أعمال بسيطة وشاقة مقابل أجر مادي بسيط ضمن ظروف عمل سيئة. قالت مشاركة تعمل في تنظيف المنازل: (حالتي النفسية سيئة بسبب العمل، أصبحت مريضة نفسية بسبب الغبار والتنظيف). وقالت مشاركة تعمل في جمع الثمار في الحقول: (منذ الصباح حتى المساء في السهل، ونسمع كلامًا بذيئًا، العمل كله توتر وتعب). إضافة إلى ذلك، قالت إحدى المشاركات التي تعمل في خياطة الأثواب في منزلها إن حصل زوجها على عمل ستتوقف عن العمل في الخياطة: (سأتوقف عن العمل إذا حصل زوجي على عمل، لأن العمل على ماكينة الخياطة متعب ويكلفني كثيرًا في فاتورة الكهرباء). وقالت مشاركة أخرى إن إصبعها قُطع في أثناء عملها: (أعمل في أعمال كثيرة، في السهل، في تغليف الفواكه، وفي رعي الغنم، وجمع القمامة، في كل شي، قطِع إصبعي وأنا أعمل في معمل الفواكه، لولا أنني مضطرة ماديًا لما عملت).

إذن يمكن القول استنادًا إلى نتائج هذا البحث: لا يمكن عدّ كون النساء اللاجئات المعيلات الأساسيات للعائلات قد انعكس في شعورهن بالتمكين، فبحسب تعريف (Kabeer) للتمكين الذي ذكرناه سابقًا، لم يكن متوفر لدى اللاجئات المشاركات العامل الثالث وهو التخطيط المسبق لتحقيق التمكين، بل كان قرار العمل اضطراريًا من أجل توفير لقمة العيش للعائلة.

5. تغيير في الأدوار الجندرية أم اكتساب أدوار جندرية مضاعفة

من خلال ما استعرضناه سابقًا، يمكن القول في المجموعتين كلتيهما إن السبب الرئيس للعمل كان الاحتياج المادي. إيجاد عمل مدفوع الأجر مهم جدًا للاجئين لتحسين حياتهم المعيشية والاقتصادية. وغالبًا ما يميل اللاجئون إلى البحث عن فرص عمل مدفوعة الأجر من أجل تقليل الاعتماد على المساعدات المقدمة من المنظمات الدولية، والاعتماد بصورة أكبر على أنفسهم نظرًا إلى عدم كفاية المساعدات الدولية مقارنة بكمية الحاجات الأساسية وغير الأساسية في حياتهم.[40] على الرغم من

(40) Culcasi, p.466.

ذلك، هناك اختلاف في طبيعة الأعمال التي تقوم بها النساء وظروفها بين المجموعتين. ففي المجموعة الأولى، نلاحظ أن طبيعة العمل كانت مع منظمات دولية، ضمن شروط وظروف عمل مريحة للنساء. أما بالنسبة إلى المجموعة الثانية، فكانت الأعمال التي تقوم بها النساء بسيطة مقابل أجر مادي قليل مقارنة بساعات العمل الطويلة. نلاحظ أن النساء في هذه المجموعة، اشتغلن في هذه الأعمال على الرغم من الظروف السيئة المرتبطة بها وذلك لحاجتهن الشديدة إلى المال.

أظن أن وجود المجموعة الأولى في أحياء لبنانية ساعد على سهولة الحركة والتنقل، مما ساهم في وصول هؤلاء النساء إلى الخدمات المقدمة من المنظمات الدولية، ولا نتحدث هنا عن الخدمات الغذائية أو الإنسانية العاجلة، بل نتحدث عن الخدمات التثقيفية حول الموضوعات المختلفة التي جرى ذكرها، وانعكس ذلك في قدراتهن على الحصول على عمل تطوعي مع هذه المنظمات لاحقًا. أما بالنسبة إلى المجموعة الثانية، فوجود هؤلاء النساء في مخيمات اللجوء، يُعقّد من قدرتهن على الحركة والتنقل، ويساهم في زيادة الانعزالية التي يعيشها اللاجئون في مخيمات اللجوء. ومن ثم، اضطرت النساء في هذه المجموعة إلى الانخراط في هذه الأعمال البسيطة المتوافرة من أجل الحصول على المال لدعم عائلاتهن. ما يجعلنا نستنتج أن هناك دورًا مهمًا للمنظمات غير الحكومية الدولية أو المحلية في تعزيز تمكين المرأة اللاجئة اقتصاديًا واجتماعيًا من خلال توفير فرص عمل لهن، إلا أن هذه المشروعات توجه إلى فئة معينة من النساء اللاجئات من دون التعمق في مسألة اختلاف الظروف الاجتماعية والاقتصادية لفئة اللاجئات أنفسهن، مما يترتب عليه إقصاء فئات أخرى من اللاجئات.

بمعنى آخر، تقوم النساء اللاجئات بأدوار جندرية مضاعفة، فإلى جانب أنهن المعيلات الأساسيات للعائلات إلا أنهن ما زلن يقمن بالعناية بالأطفال والمنزل. ولا يجب أن يفهم ذلك وصفًا سلبيًا للنساء اللاجئات في ما يتعلق بالأدوار الجندرية الجديدة لهن، بل هو محاولة لفهم أعمق لطبيعة هذه الأدوار الجندرية الجديدة، بأنها ليست بالضرورة تغيير للأدوار الجندرية بين الرجل والمرأة، بل هي اكتساب النساء اللاجئات أدوارًا جندرية مضاعفة.

خاتمة

هدف هذا البحث إلى دراسة أثر اللجوء في تغيير الأدوار الجندرية للمرأة السورية اللاجئة في لبنان. وذلك من خلال الإشكالية الرئيسية للبحث والأسئلة الفرعية المرتبطة بها، بحيث كان هدف هذه الأسئلة الحصول على فهم أعمق لتجربة اللجوء ودورها في تغيير الأدوار الجندرية للاجئات. وهي كيف يخلق اللجوء الظروف التي تساهم في اكتساب النساء أدوارًا جندرية جديدة، وفهم العوامل

والأسباب التي ساهمت في اتخاذ النساء القرار بالعمل في بلد اللجوء، وأثر اكتساب النساء أدوارًا جندرية جديدة وانعكاس هذا التغيير في الأدوار الجندرية على مدى تمكين اللاجئات ذاتيًا واقتصاديًا واجتماعياً. أجيبَ عن هذه الأسئلة من خلال عقد مقابلات مع نساء سوريات لاجئات في لبنان من أجل فهم تجربتهن في اللجوء وأثرها في اتخاذهن القرار بالعمل.

وأنجزنا بذلك من خلال عرضنا مفهوم الدور الجندري، وعرض مختصر لطبيعة الأدوار الجندرية للمرأة السورية في سورية قبل 2011. ثم عرض للدراسات السابقة حول هذا الموضوع، ومن ثم المنهجية المتبعة، وأخيرًا ناقشنا نتائج هذا البحث.

توصل هذا البحث إلى مجموعة من النتائج، أولًا، أن اللجوء كان له الأثر في تغيير الأدوار الجندرية للمرأة السورية اللاجئة في لبنان، بحيث إن الظروف المادية المرتبطة باللجوء دفعت اللاجئات السوريات إلى اتخاذ القرار بالعمل، ومن ثم أصبحت هؤلاء النساء المعيلات الأساسيات للعائلات. واستنتج البحث أن سياق اللجوء الاقتصادي والاجتماعي يخلق هذه الظروف التي تمثل فرصة لاتخاذ اللاجئات أدوارًا جندرية جديدة، ويعد ذلك أثرًا إيجابيًا إلا أنه لا يمكن عده تمكينًا كاملًا بالنسبة إلى اللاجئات. ثانيًا، إلا أن أهم ما توصل إليه هذا البحث أن اكتساب اللاجئات السوريات في لبنان أدوارًا جندرية جديدة لا يعني أنهن استطعن التفاوض على السلطة، أي إن النساء ما زلن يقمن بالدور التقليدي المرتبط بالرعاية والاعتناء بالأطفال. يمكن القول إن هذا التغيير في الأدوار الجندرية هو قيام النساء اللاجئات السوريات بأدوار جندرية مضاعفة، تتمثل في كون اللاجئة المعيل الأساسي للعائلة وفي الوقت نفسه الشخص الأساسي للرعاية والاعتناء بالمنزل والأطفال. والنتيجة المترتبة على ذلك هي مجموعة من الأثار السلبية بالنسبة إلى النساء اللاجئات وعائلاتهن، سواء في مستوى صحتهن الجسدية، أو الصحة النفسية والعقلية، أو في مستوى العلاقة مع الأطفال والزوج بسبب عدم قضاء الوقت المناسب معهم. أي أصبحت النساء اللاجئات في وضع جديد يتطلب منهن المناورة ضمن استراتيجيات مختلفة من أجل دعم أسرهن ماديًا والحفاظ على الأسرة. ثالثًا، توصل هذا البحث إلى وجود اختلاف في تجربة اللجوء وانعكاسها في تغيير الأدوار الجندرية للمرأة السورية اللاجئة في لبنان بين النساء اللواتي يعشن في المخيمات والنساء اللواتي يعشن في خارج المخيمات، ويتضح ذلك من خلال طبيعة الأعمال التي كانت تقوم بها النساء اللواتي يعشن في المخيمات هي أعمال بسيطة مقابل أجر مادي قليل، ولا يتبين لدينا أن عد أولئك اللاجئات المعيلات الأساسيات للعائلات قد ساهم فعلًا في شعورهن بالتمكين. في حين إن النساء اللواتي يعشن في أحياء سكنية كن يعملن مع منظمات غير حكومية دولية وغير دولية براتب أفضل وضمن شروط عمل أكثر عدلًا.

من الجدير بالذكر أنه لا يمكن الحكم على التغييرات الاجتماعية والاقتصادية المرتبطة بسياق

اللجوء نهائيًا، حيث إنه غالبًا ما تكون هذه التغييرات على المدى القصير وليس بالضرورة ستستمر على المدى البعيد. إلا أن هذا الأمر يحتاج إلى الدراسة بشكل أوسع بعد سنوات طويلة سواء في بلد اللجوء أم عند العودة إلى بلد التهجير. وقد يشكل هذا الموضوع فكرة لأبحاث مستقبلية، إضافة إلى ذلك التعمق في دراسة تأثير البرامج المنفذة من المنظمات غير الحكومية الدولية وغير الدولية وأثرها في تمكين اللاجئات، ومراجعة طريقة تصميم هذه البرامج من حيث الفئات التي تستهدفها والخدمات التي تقدمها على المدى الطويل للنساء اللاجئات بعيدًا من البرامج والمشروعات التي تعتمد على التمويل للمدى القصير، الأمر الذي يؤثر في النساء اللاجئات وعائلاتهن بعد انتهاء المشروع وانقطاع التمويل. رافق هذا البحث بعض التحديات أهمها إجراء المقابلات عبر الإنترنت، الأمر الذي لم يساعد كثيرًا في التعرف إلى السياق الاجتماعي والاقتصادي للمخيمات نفسها لو عقدت المقابلات شخصيًا على أرض الواقع.

المصادر والمراجع

بالعربية

عدنان. حسن، الجنوسة/الجندر، ط2، (سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، 2018).

بلغة أجنبية

Kelly. Sanja and Julia Breslin, Women's Rights in the Middle East and North Africa: Progress amid Resistance,1st ed (New York: Lanham: Freedom House; Rowman & Littlefield Publishers, 2010).

الملحق رقم (1)، قائمة أسئلة المقابلات

ما هي المنطقة التي جئت منها في سورية؟

في أي سنة جئت إلى لبنان؟

في أي منطقة/ مخيم تعيشين في لبنان؟

العمر؟

الحالة الاجتماعية؟

المستوى التعليمي؟

طبيعة مكان السكن؟

هل تدفعين إيجارمنزل/ خيمة؟

هل زوجك موجود؟

هل زوجك يعمل؟

هل سبق لك العمل في سورية؟

هل تعملين الآن، أو سبق لك العمل؟

لماذا قررتِ العمل؟

ما هي طبيعة عملك؟

ما هو قطاع العمل؟

ما هو مقدار الراتب، بالدولار؟

هل يكفي الراتب لتغطية الحاجيات الأساسية وغير الأساسية؟

هل يتطلب عملك، العمل من المنزل؟

هل لديك أطفال؟ كم عددهم؟

هل لديك أشخاص آخرين يعتمدون عليك بشكل أساسي غير أطفالك؟

هل تعتقدين أن العمل أعطاك شعور بالاستقلال؟

ما هي التغييرات التي حصلت لك بعد العمل بوصفك امرأة لاجئة سواء تجاه دورك في العائلة أم المجتمع؟

ما هو تأثير العمل على علاقتك مع أولادك، بخصوص كمية الوقت الذي تقضينه معهم؟

ما هو تأثير العمل في علاقتك مع زوجك؟

هل تقومين بأعمال منزلية داخل المنزل؟

هل تعتقدين أن العمل أعطاك الفرصة للمشاركة في اتخاذ قرارات مصيرية تخص أطفالك؟

هل تجدين صعوبات في أثناء العمل؟

رابعًا: مراجعات الكتب

المسرح في حضْرة العتمة

حالُ الفنّ والإبداع في ظلّ الاستبداد والطغيان

مهران الشامي[1]

يحارُ قارئ كتاب الأديب والمسرحي السوري غسان الجباعي (المسرح في حضْرة العتمة)[2] الصادر حديثًا عن (دار العوّام) ضمن أيّ التصنيفات الأدبية سيدرجه؛ هل هو سيرة روائية ذاتية، أم منهج تعليمي لفن المسرح، أم هو تاريخ وثائقي أم ماذا؟ بحسب ما تساءل الكاتب والمخرج السينمائي الأردني فيصل الزعبي في تقديمه إياه.

وكان المؤلف أشار في مقدمته إلى أنه لم يعتمد أسلوب التقسيم والفهرسة والتبويب الأكاديمي بل ترك ذهنه حرًا طليقًا. على سجيته. ينتقل من موضوع إلى آخر، في ((تداعيات حرة، فردية في الأصل جماعية بالضرورة، متقطعة في المبنى متصلة في الجوهر والمعنى[3])) كما يقول، ((محاولاً جهده أن يجمع هذه الفسيفساء المتنوعة في لوحة واحدة للمسرح السوري))[4]. ما جعل من الصعوبة بمكان على الناقد أو قارئ الكتاب أن يجري له مراجعة طبيعية واعتيادية مثل ما درجت العادة في كتب أخرى.

وقد ضمّن الجباعي كتابه خلاصة تجربته المسرحية في محطاتها ومراحلها المختلفة، بدءًا من الدراسة، إلى التمثيل والإخراج والتدريس، وكذلك الكتابة المسرحية. منطلقًا من ضرورة الكتابة والتأريخ لفن المسرح، لأن الزمن يمضي، وكثيرون ممن عاشوا تجربة المسرح وخاضوها ((رحلوا من

(1) باحث سوري.

(2) غسان الجباعي، المسرح في حضرة العتمة، (السويداء: دار العوام للطباعة والنشر والتوزيع، 2020).

(3) الجباعي، المسرح في حضرة العتمة، ص55

(4) المصدر السابق، ص22.

دون أن يتركوا دليلًا ملموسًا، أو أثرًا يُذكر عن حياتهم وتجربتهم الإبداعية))[5] على حدّ قوله.

وقد قسّم الجباعي مؤلفه إلى كتابين؛ الأول موسوم بعنوان (السويداء . العقد الذهبي/ 1965 . 1975)، واحتوى على محورين؛ محور نظري تطرّق فيه إلى أهم عناصر الفن المسرحي وقضاياه الفكرية والجمالية، ومحور تاريخي توقف فيه أمام التجربة المسرحية لمدينته التي ولد فيها، مثل ما عاشها وعرفها، ويرى أنّ أحدًا لم يجرؤ أن يكتب حول هذه التجربة، أو يتناولها بالدرس والتحليل، ((خوفًا من العقاب الأمني))[6].

والكتاب الثاني من دون عنوان، لكن قسّمه إلى جزأين لكلّ منهما عنوانه الفرعي الخاص؛ الأول (الجدار الرابع / أسلاك شائكة)، وتناول فيه . بخلاف ما يوحي به العنوان . سفره إلى الاتحاد السوفياتي، ودراسته الإخراج المسرحي في أحد المعاهد العالية في مدينة كييف الأوكرانية. والثاني (وجهك إلى الجدار)، وتحدث فيه عن اعتقاله بعد تخرجه وعودته إلى (ربوع الوطن). وتضمّن (فصولًا) من تجربته القاسية في المعتقل، والثمن الباهظ الذي يدفعه المبدعون في ظلّ الطغيان. وقد سجّل فيه ثلاثة مشاهد مسرحية؛ (الاعتقال، الحكواتي، ورقصة الخبز). وصوّر في الأخير (الطقس) المرير لحصول المهجع على حصته من الخبز، خبز عسكري أسمر مكوّر وقاسٍ يرمونه في إحدى باحات سجن تدمر سيئ الصيت، ليخرج من كل مهجع اثنان أو ثلاثة لجلبه، يكون عليهم أن يتقدموا عبر ممر إجباري بين جلادين يضربونهم بسياطهم في الذهاب والإياب.

وفي الواقع، فإن الحال الذي آل إليه الفن والإبداع والثقافة عامة في سورية هو المحور الرئيس الذي دار حوله الكتاب. ويتضح هذا بدءًا من عنوانه، إذ يوضح الجباعي سبب اختياره إياه، بأنه في المسرح ثمة عتمة ضرورية ترافق العرض لإظهار مواطن الإبداع والجمال فيه (بالتناوب مع عملية الإضاءة)، ولكن ثمة عتمة أخرى غريبة عنه ودخيلة عليه، ((تُخيّم فوقه كما تخيم على كلّ شيء بهيّ، إنها عتمة الاستبداد والعبودية والتفاهة والخسّة))[7]. وفي حضرتها لا يستطيع الفن اجتراح المعجزات، فهي تخرّب كلّ شيء وتعمّم ثقافة العبودية والابتذال والبشاعة فحسب.

وفي مكان آخر يصف كتابه بأنه ((جردة حساب ومراجعة نقدية، ذاتية وموضوعية))[8]، ومحاولة لـ((تأمل المشهد المسرحي بروية، وفهم علاقته بالسياسي، وكشف حسناته وسيئاته بمنظار

(5) المصدر السابق، ص 20.

(6) المصدر السابق، ص 20.

(7) المصدر السابق، ص 19.

(8) المصدر السابق، ص 56.

نقدي ومعرفي، وفهم المرحلة التاريخية التي عاشها فن المسرح والثقافة في ظل محنة عبادة الفرد وكمّ الأفواه والتسطيح والتفاهة التي أسّسها نظام العسكر والأحزاب العقائدية والإرهاب الفكري وسيادة الصوت الواحد.. الخ))[9].

وهكذا، كلّما تقدّمنا أكثر في قراءة الكتاب، ستتضح الصورة بجلاء أكبر، ويتضح معها الجواب على السؤال المؤرّق الذي يطرحه الجباعي على نفسه وعلى الآخرين: ((هل يمكن أن يوجد مسرح حقيقي في ظل الاستبداد والديكتاتورية؟))[10].

وفي سبيل ذلك، لم يُخفِ (نيته الماكرة) في ((البوح بما كان محظورًا أو مسكوتًا عنه))[11]، مشيرًا إلى الحال المزرية التي وصلت إليها الثقافة والفنون في كنف نظام شمولي واستبداد سرطاني فاتك قبل أن يعرب عن أمله في أن يتحول كتابه إلى (شهادة حيّة ودقيقة)، ليس في محافظة السويداء وحدها، بل في مختلف المحافظات السورية، ((تكون أقرب إلى البحث الأكاديمي المسؤول منه إلى الذاكرة الشفوية الانتقائية الخائفة))[12]، مع التمنّي بأن يفتح عمله الباب على ((اجتهادات وتساؤلات ونقد وحوار، وإعادة نظر في تاريخ وفلسفة الفن وعلاقته بالسلطة والحرية، وخصائصه ووظيفته الجمالية والمعرفية.. إلخ))[13].

التجربة المسرحية في السويداء

لا يتوافر أيّ ذكر للمسرح في السويداء قبل عام 1942. وما عدا كتاب سلمان البدعيش (تاريخ الحركة الفنية في محافظة السويداء، الموسيقى والمسرح، 1700. 1975) الذي ألفه سنة 2005، لا يوجد شيء يستحق الذكر عن التجربة المسرحية الثرية والفريدة لهذه المحافظة، بحسب ما يقول الجباعي، باستثناء شذرات شفوية قليلة تناقلها الناس عن تجربة سلامة عبيد وصلاح مزهر وسعيد عزي وغيرهم. ويردُ في كتاب (إضاءات) لسعيد عزي، إشارة سريعة إلى تمثيل (رواية) اليرموك نثرًا وشعرًا في عامي 1942 و1944. وبأنها قُدّمت في (سينما الجيش) أو (اللواء)، وكانت ((تمثيلية وطنية

(9) المصدر السابق، ص55.

(10) المصدر السابق، ص10.

(11) المصدر السابق، ص 20.

(12) المصدر السابق، ص21.

(13) السابق نفسه.

قومية ألهبت مشاعر المشاهدين))[14].

والبدعيش هو أول عازف كمان في المحافظة. ألّف مسرحيات عدة، وأخرجها، وكان واحدًا من أهم المؤسسين للحركة الموسيقية والمسرحية الحديثة في المحافظة، حيث كان مشاركًا أو مشرفًا عليها أو صانعًا لها جنبًا إلى جنب مع جمعٍ من الأساتذة الكبار أمثال سلامة عبيد الذي يُعدّ مؤسسًا ورائدًا للحركة المسرحية في المحافظة، إضافة إلى صياح الجهيم، وعمار حمزة، ونجيب مطر، وفؤاد دويعر، ونذير جزماتي، وخالد رعد، وشريف القنطار، وإلهام أبو السعود، وعدالة النمر، وسهام أبو عسلي، وهايل الشامي، وجمال الجرماني، وغيرهم.

ولكن الجباعي يرى أن كتاب البدعيش عن (تاريخ الحركة الفنية في المحافظة) . على الرغم من أهميته . نحا منحى الكتب التوثيقية التي تنأى بنفسها عن الأجواء والأوضاع السياسية والتاريخية المحيطة التي يكون لها عادة ((أكبر وأعمق الأثر في نشوء وارتقاء الظواهر الإبداعية، أو فشلها وانحدارها))[15].

دور(المضافة)

ويضيف أن تجربة السويداء المسرحية كان أساسها وحاضنها هو النادي، وليس المقهى، (لأن المقاهي والمطاعم لأسباب اجتماعية لم تكن موجودة في المحافظة، وحلّت محلها المضافات). وينقل الجباعي عن نذير جزماتي قوله إن (المضافة) كانت أساس المسرح في جبل العرب، فهي ((مسرح قائم بذاته، يقدمون على خشبته كل مساء مسرحية جديدة، ويشهد الناس مسرحيات تراجيدية حقيقية[16] في المآتم..))، كما ورد على لسانه في كتاب البدعيش آنف الذكر.

فالمضافة ((لم تكن مطرحًا للاجتماع والتشاور وحسب، بل مسرحًا لمختلف النشاطات الاجتماعية والسهرات الفنية والأدبية؛ مثل إلقاء الشعر الشعبي والقصص الطريفة والعزف على الربابة والمجوز، وغيرها من الفنون الشعبية))[17].

(14) المصدر السابق، ص33-35.

(15) المصدر السابق، ص39.

(16) المصدر السابق، ص39.

(17) السابق، ص39.

ويشير الكاتب إلى طقوس الأفراح والأتراح التي تنتمي إلى أساطير قديمة مقدسة، وخصوصًا ما يسمّى (صمدة الميت)، حيث تقوم (الندابة) بتعداد صفات الفقيد ومناقبه بصوت جنائزي متفجّع، (كي لا تكون الجنازة باردة كما يقال)، ثم تردّد النسوة المُجتمعات اللواتي يرتدين ثياب الحداد ما تقوله الندابة، وهن يبكين، ويصلن إلى حدّ الإغماء أحيانًا. وينوّه الجباعي بالطقوس الخاصة بالفلاحة والبذار والاستسقاء والحصاد وجني المحصول، وغيرها من النشاط الاجتماعي الذي يَفترض أنه كان لها دورٌ في ((تكوّن وعي المجتمع وإبداعاته الفنية والثقافية اللاحقة))[18].

ثم جاءت الأندية الرياضية والثقافية والفنية التي تأخرت نسبيًا في المحافظة، لافتًا إلى أن هذه التجمعات المدنية المنظمة لا تتشكل وتنشط إلا في المدن والحواضر الكبيرة، وفي جو من الحرية والتنافس والسماح بالتعبير عن النفس والرأي. وقد نشطت فيها نخبة من المثقفين الأوائل فيها، أمثال سلامة عبيد، رضوان رضوان، فؤاد حمزة، مفيد أبو حمدان، حمد الجباعي، ذيب قندلفت، حمد عمرو، حمد القطان، سعيد عزي، سلمان معروف، وغيرهم[19].

نادي الفنون الجميلة

ويتوقف الجباعي عند الدور الذي لعبه ((نادي الفنون الجميلة)) (1959 . 1970) بوصفه شكلًا من أشكال العمل المدني الثقافي الراقي الذي ازدهر بعد الاستقلال، وحاضنة للإبداع الأدبي والفني في السويداء، حيث برزت في البداية كثير من الأندية الرياضية والثقافية مثل الفتيان والجبل والجماهير، لتشكل في ما بعد نواة حركة فنية توّجت بتأسيس نادٍ مستقل متخصص بالفنون والثقافة.

وقد كان النادي موئلًا للإبداع والثقافة الوطنية، ولعب دورًا كبيرًا وفعالًا في تنمية المواهب الفنية، ولا سيما في مجالي الموسيقى والمسرح. وكان من بين أعضائه المؤسسين سلامة عبيد وسلمان معروف وفؤاد حمزة وسلمان البدعيش الذي كان أكثر المتحمسين لإقامة النادي، وآخر رئيس له.

أسهم النادي خلال مدة قصيرة في تفجير الطاقات الإبداعية للشباب، وتأسيس حركة مسرحية حديثة في المدينة، استمرت بعدها سنوات (حتى نهاية السبعينات تقريبًا)، وتألقت بمساعدة أساتذة كبار أمثال: عمار حمزة وسعيد الجوخدار المخرج الذي قدِمَ من المسرح العسكري بدمشق، وأخرج ثلاثة أعمال كبيرة هي (العنب الحامض) 1972، تأليف فيجويردو، ثم (أفجينيا في أوليس) 1974،

(18) المصدر السابق، ص41.

(19) السابق، ص160.

تأليف الكاتب الإغريقي يوربيدس، و(رؤى سيمون ماشار) 1975 لبريخت. والأخيرة ترجمها صياح الجهيم الذي كان علمًا من أعلام الثقافة في المحافظة.

وينقل الجباعي عن البدعيش قوله في رسالة له: ((أنشأ نادي الفنون جيلًا من الموسيقيين والممثلين والفنانين التشكيليين والأدباء.. وهؤلاء .بدورهم .ربّوا أجيالًا أخرى، واليوم من المستحيل أن تجد موسيقيًا أو ممثلًا أو فنانًا تشكيليًا إلا ويحمل بصمة النادي..))[20].

ومن المسرحيات التي قدمها النادي عام 1968 مسرحية (النساجون) من تأليف غيرهارد هاوبتمن، وإخراج نذير جزماتي المثقف المسرحي، ومدرس اللغة الإنكليزية القادم من دمشق، وهو كاتب ومترجم وسياسي معارض، كان المسرح محض هواية من هواياته. وقد ساعده في الإخراج طلال الحجلي الذي درس الإخراج المسرحي في ما بعد، وأصبح مخرجًا معروفًا، وكان له في الستينيات دور بارز كذلك في الحركة المسرحية في المدينة.

ترجم جزماتي مسرحية (من أجل فلسطين)، وأخرجها، أعدّها بنفسه عن نص روماني بعنوان (من أجل الشعب)، وقدمها على خشبة سينما (سرايا) في مطلع عام 1970، وساعده في الإخراج طلال الحجلي أيضًا.

بيد أنّ النظام الشمولي سرعان ما أجهض تجربة نادي الفنون التي كان يسيطر عليها الماركسيون والمستقلون، وأوقفها هي وغيرها من الأندية والجمعيات في المحافظات السورية جميعها، في إطار تأميم السياسة والمجتمع المدني والفن، ووضع اليد عليه، وتوجيهه عقائديًا، بواسطة منظمات رديفة لحزب البعث الحاكم مثل اتحاد شبيبة الثورة وغيرها، أُسست خصيصًا لكي تحتكر العمل المدني في صفوف الطلاب والشباب في المجالات كافة.

وفي السياق ذاته، وُضعت اليد في ما بعد على النقابات المهنية (1980) في خضم الصراع الذي نشب آنذاك مع الإخوان المسلمين، بما في ذلك نقابة الفنانين واتحاد الكتاب العرب، وغيرهما من النقابات الفنية والمهنية.[21] فحاربت السلطات الموهوبين والأحرار، وقرّبت أشباه الفنانين والعبيد، تحت لافتة شعارات وطنية طنانة فارغة، لتؤسس للامتهان والتفاهة الفنية، ولجمهور (قطيعي ساذج) بلا ذائقة، لا يتقن إلا التصفيق وهز الرؤوس.

وهكذا، فإن إقفال هذه الأندية، واحتكار الفن، ومنع تشكيل الفرق المسرحية المستقلة كان وراء

(20) السابق، ص125.

(21) السابق، ص42.

تراجع الاندفاعة المسرحية الواعدة التي شهدتها السويداء، والمسرح السوري عمومًا، وإحباطها، بحسب ما يستنتج الكاتب ربطًا بسؤاله السابق عن العلاقة بين المسرح والاستبداد. وبالفعل، فهذا مثال عيان واضح عن الحال الذي يمكن أن يؤول إليه الفن والإبداع في ظل نظام شمولي لا تهمه أبدًا قضية الثقافة والإبداع بقدر ما يهمه أن يضع الانسان السوري تحت عينيه ورقابته وسطوته من المهد إلى اللحد، علمًا بأنّ الثقافة والفنون لا تنمو ولا تزدهر إلا في ظل مناخ من التعددية وحرية التعبير والحريات الفردية والعامة عمومًا.

عروض مستمرة

لكن، مع ذلك، فقد عرضت في تلك المدة مسرحيات عدة باسم (اتحاد شبيبة الثورة). ويرى البدعيش في كتابه، ما ينقله عنه الجباعي، أن الأعوام الثلاثة من 1968 إلى 1970 ((كانت فترة خصبة وغنية في تاريخ المسرح في محافظة السويداء))[22]، يعزوها إلى ((تنافس شديد وشريف وقوي بين اتحاد الشبيبة ونادي الفنون، أدى في محصلته إلى تقديم أعظم الأعمال التي شهدتها المحافظة (النساجون، من أجل فلسطين، توباز)[23]. ويضيف إليها الجباعي مسرحية (ثمن الحرية)، تأليف عمانويل روبلز، وإخراج المصري محمود الطوخي (1969)؛ قبل أن يسجل تحفظه على المقارنة بين منظمة رديفة لحزب حاكم ومنظمة مجتمع مدني مستقلة، مبينًا أن وجود اتحاد الشبيبة ((كان بداية انهيار النهضة المسرحية والثقافية ليس في السويداء وحدها، بل في المحافظات السورية كلها))[24].

و(المعلم توباز) من تأليف الفرنسي مارسيل بانويل، وإخراج سلمان البدعيش (1969)، من روائع المسرح العالمي، وتعدّ مسرحية ناقدة للمجتمع ونظام الحكم في قالب كوميدي. ألفها بانيول، ونشرها في 1928، وتناول فيها بالنقد اللاذع مظاهر التفسخ والانحلال وغياب الضمير والقيم الأخلاقية التي انتشرت في عهد (الجمهورية الرابعة) في فرنسا، إضافة إلى إمكان تأثير الفساد في الناس الشرفاء، ودفعهم إلى مهاوي الانحطاط والرذيلة، في ظل تهافت الناس على المال والحياة الاستهلاكية الفاسدة التي حلّت محلّ القيم الإنسانية الرفيعة.

ويرى الجباعي أنها كانت أول مسرحية كوميدية لكاتب عالمي تعرض في محافظة السويداء بإخراج متقن وحس كوميدي عال لمخرج تعامل مع نصٍّ صعب ومركب، يقوم على كوميديا الموقف الراقية

(22) المصدر السابق، ص161.

(23) السابق نفسه.

(24) السابق، ص161.

التي تحتاج إلى إحساس عالٍ بالسخرية والفكاهة، وتجسيد ذلك بدقة وذكاء، من دون إسفاف أو انزلاق نحو الأداء الهزلي الصاخب الذي كان مسيطرًا في تلك المدة (المسرح التجاري)، علمًا بأن المخرج (البدعيش) ليس أكاديميًا متخصصًا في المسرح، بل كان هاويًا لا أكثر.

وقام بدور البطولة في هذه المسرحية نبيل حاتم، ويرى الجباعي أنّ الأخير لعب دورًا كبيرًا في إنجاح هذا العمل، بسبب حضوره المميز وموهبته العميقة التي تضاهي مواهب المحترفين، وتتفوق عليها، وإلى جانب نجاحه بوصفه ممثلًا فقد كان حاتم مخرجًا جيدًا أيضًا، وقل ما تجد عملًا بين عامي 1965 و1975 لم يشارك فيه ممثلًا أو مخرجًا أو كاتبًا أو جميعها في آن معًا[25].

ومن المسرحيات التي أخرجها حاتم (الفيل يا ملك الزمان) لسعد الله ونوس، سنة 1971، وكانت أول مسرحية تصور تلفزيونيًا في السويداء، ومسرحية (الرسم بالبنادق) 1974، وهي مأخوذة عن نص لوليد إخلاصي، أعدّه صياح الجهيم للمسرح. ويعد الجباعي هذه المسرحية على الرغم من أنه قام بدور البطولة فيها ((مثالًا للمسرح الوطني الأيديولوجي الدعائي المتملق))[26]، بسبب عدّها ما جرى في حرب تشرين 1973 (انتصارًا) على العدو الصهيوني.

ويلفت الجباعي إلى الدور الذي لعبه بعض الهواة في إنجاح التجربة المسرحية في السويداء، مشيرًا إلى أن المشاركين في المسرحيات التي قدّمت آنذاك كانوا هواة، لم يدرسوا فنون المسرح، بل أساتذة وطلابًا يملكون الموهبة والحماسة والرغبة الشديدة في التعبير عن الذات عبر المسرح[27].

وبالنظر إلى أنّه جرّب المرحلتين؛ الهواية والاحتراف، فقد خرج الجباعي باستنتاج من المفيد تسجيله، وهو أن فقدان الدارس الأكاديمي الفطرةَ، أكثر خطرًا من فقدان الهاوي الدراسةَ الأكاديمية. فالهاوي الحقيقي يتصف بالحماسة والخيال والمغامرة والتجريب، وهو حر وصادق مع نفسه وفنه، لا يعرف الخوف، ولا يقيده إطار أو مسؤولية أو قواعد فنية، فيحطم المألوف، ويقتحم المجهول، بينما تخلّي الأكاديمي عن بعض هذه الصفات يُفقده جذوة الهوس والتجريب والإبداع، فـ(الفن مغامرة)، وكل عمل فني يعد قفزة في المجهول، وما يقدمه العلم والدراسة هو أن تصبح هذه القفزة معلومة، والمغامرة مضمونة[28].

(25) السابق، ص141-145.

(26) المصدر السابق، ص148.

(27) السابق، ص154-157.

(28) السابق، ص159.

(المسرح السري) في السجن

في القسم الأخير من الكتاب تناول المؤلف تجربة الاعتقال والمسرح داخل السجن. وكان الجباعي أعدّ مسرحية (العنبر رقم 6) للكاتب الروسي أنطون تشيخوف، وجرّب أن يخرجها بمشاركة عدد من المعتقلين الهواة، ولكن لم يُقيض لهذه التجربة أن ترى النور على الرغم من أنها وصلت إلى مرحلة (البروفة. جنرال).

ويذكر الجباعي أن صديقه الفلسطيني علي الكردي لعب دورًا في تحريضه وتشجيعه على خوض هذه التجربة، في وقت كان فيه رفاق الكردي من حزب العمل الشيوعي في جناح آخر، ينفذون تجارب مسرحية على قدر كبير من الحماسة والقيمة الفنية بأدوات بسيطة وبدائية، وفي مقدمة هؤلاء بدر زكريا الذي كان مجرد هاوٍ للمسرح، ومع ذلك فقد أخرج عددًا من المسرحيات بالتعاون مع رفاقه الهواة مثله. وقد تضمن الكتاب شهادة منه عن المسرحيات التي اشتغلها.

ولم تقتصر تجارب المسرح على المعتقلين الذكور بل مارسته النساء المعتقلات أيضًا. وقد تضمن الكتاب شهادتين قدمتهما كلّ من وجدان ناصيف وهند قهوجي عن التجربة المسرحية في سجن دوما للنساء.

إنّ معرفة تفاصيل تجارب العروض المسرحية في السجن تشكل مثالًا حيًا ونموذجيًا عن القدرة الخلاقة للإنسان في مواجهة القمع والاستبداد. فإذا كان السجّان يريد قتل جذوة الحياة لدى مسجونيه، فهم قادرون، في المقابل، على اجتراح المعجزة، وابتكار معنىً آخر للحياة عبر اللجوء إلى الخلق الفني والأدبي والمسرحي. ولعلّ في هذا جانبًا من جوانب مقاربة الجواب عن سؤال الجباعي عن علاقة المسرح بالاستبداد والدكتاتورية.

ولكن الأمر لا يقتصر على هذا الجانب فقط، ففي شهادته الموثقة في الكتاب أيضًا، يرى علي الكردي أنّ الجباعي اختار نصّ (العنبر رقم 6) لا بسبب ((تعاطفه مع مرضى تشيخوف)) فحسب، بقدر ما يرتبط ذلك أيضًا برغبته في الحديث عن نزلاء سجن صيدنايا وتدمر العسكريين، وكلّ المسجونين الذين طحنت سنوات الاعتقال الطويلة أعمارهم.

ويتساءل الكردي: ما الفرق بين عنبر تشيخوف في مستشفى للأمراض العقلية تعمّه القذارة والفوضى والبؤس ومعاناة المرضى الذين يواجهون الحارس العنيف نيكيتا، وبين معاناة معتقلي السجون على امتداد الأرض السورية؟ علمًا أنّ عددًا منهم آلت أحوالهم إلى الوقوع ضحايا لأمراض

نفسية وذهنية عدة، وانتهوا إما إلى الانتحار أو إلى الحجز في مستشفى للأمراض العقلية![29] وهذا وجه آخر للحال الذي يمكن أن يؤول إليه المعتقلون في ظل أحوال وشروط غاية في الصعوبة والقسوة.

ألف الجباعي بعد خروجه من السجن عددًا من المسرحيات، وأخرجها. وحاول أن يخرج أيضًا (العنبر رقم 6) بمشاركة عدد من الفنانين السوريين المعروفين، لكن لأسباب وملابسات تتعلق بوضعه بوصفه (مغضوبًا عليه) من جهة، ومدى تضامن هؤلاء الممثلين معه من جهة ثانية، لم يقيض لهذه التجربة أن تكتمل وتبصر النور هذه المرة أيضًا، على الرغم من أنها استنزفت (داخل المعتقل وخارجه) قدرًا كبيرًا من جهده وروحه. وهذا وجه ثالث للمصاعب والمعوقات التي يمكن أن يواجهها المسرحي أو المبدع عامة في بلاد الدكتاتورية والاستبداد.

(الشقيقة الشقية)

كان الجباعي قد ساق لنا مثالًا آخر عن التنازلات التي يمكن للاستبداد أن يجبرك على تقديمها بإرادتك أحيانًا. ففي أثناء وجوده في المعتقل كتب عددًا من النصوص المسرحية وطبعها، ونشرها في كتاب بعنوان (ثلاث مسرحيات)، ومنها (الشقيقة) التي يعدها من (أجمل وأعز ما كتب)، وتحدث فيها عن تجربة سجن تدمر الوحشية. لكنه يرى أنه خانها وتنكر لها عندما أخرجها لمصلحة المسرح الوطني الفلسطيني، وذلك بعد أن عدّل حكايتها من قصة سجين سياسي سوري في سجن تدمر العسكري إلى سجين فلسطيني في سجون العدو الإسرائيلي. وبذلك تحولت (شقيقته)، على الرغم من القرب والشبه الكبيرين بين الحالين، من ((مسرحية سوريالية سياسية معارضة للاستبداد إلى مسرحية وطنية مقاومة امتدحها النقد الملتزم، وعرض التلفزيون السوري تقريرًا مطولًا عنها، وكتبت فيها عشرات المقالات التقريظية))[30].

ملاحظات على هامش المراجعة

بدا الجباعي في كتابه ومراجعته وكأنه يؤسّس مجددًا للمفهومات المتصلة بعناصر الفرجة المسرحية؛ المخرج، والنص، والممثل، والدراما، والموسيقى، والسينوغرافيا.. إلخ. وكان في عمله هذا موفقًا جدًا إزاء بعض العناوين، في ما لم يكن الأمر كذلك في عناوين أخرى، بحسب ما أظن.

(29) السابق، ص338-339.

(30) السابق، ص324-326.

وعلى سبيل المثال، شكل كلامه عن دور المخرج في العرض المسرحي قيمة مضافة ثمينة فعلًا، وخصوصًا تأكيده أنّ على المخرج أن يكون ((صانع جمال أولًا، ومؤتمنًا على القيم العليا (الفكرية والفنية) ثانيًا))[31]، وبأنّ مقدرته الفنية الحقيقية تتجسّد في المسافة الفاصلة بين النصّ والعرض، أو في تحويل النص إلى (مشروع عرض) مرئي.

وقد ميّز الجباعي بين (فكرة العرض) و(فكرة النصّ)؛ مضمونه ورسالته، أو الهدف الأعلى منه، مُشدّدًا على الفرق الكبير بينهما. فالنص الجيد قد ينطوي على ((مضامين وأفكار قد تكون مهمة للمخرج والقارئ والناقد الأدبي، أما فكرة العرض فهي تخصّ المخرج وحده))[32]، وهي ترتبط بشكل العرض (صورته)، أو كيف نقدّمه ونعبر عنه بأفضل السبل والحلول الإخراجية الفنية والجمالية[33].

وفي المقابل، فقد بدا الجباعي مُكررًا لما ذُكر وقيل من قبل تجاه بعض العناصر الأخرى، مثل مفهوم (الدراما)، ومحاولة تمييزه بين الفعل الدرامي والفعل العادي.

فالدراما تعبير عن الصراع والصدام القائم بين الإرادات المتضاربة والمصالح المتعارضة والمتناقضة، أو الأهواء والنزوعات المتنافرة للشخص ذاته التي تدفعه نحو مصير مُهلك لنفسه وللآخرين. ومن هنا، فإن الشخصيات الدرامية الفذة تكون مشحونة بالتوتر والقلق والتمزق والانفعال ومختلف الدلالات التي تعبر عن الشرخ الحاد بين الذات وشرطها الخارجي (عجزها عن إشباع غرائزها وتلبية تطلعاتها جميعها)، أو في داخل الشخصية ذاتها التي لا تملك إمكان تصحيح الواقع الفاسد، ولا تملك في الوقت نفسه إمكان التكيف معه.

(فاوست) غوته (الذي لا يُقنعه أن يكون أقلّ من إله) أو (الملك لير) و(هاملت) شكسبير يمثلون التحقق النموذجي الأمثل لمثل هذه الشخصيات الدرامية المتردّدة والممزقة بين أهوائها وأفعالها ومصائرها القدرية المتأرجحة، بحسب ما يقول يوسف اليوسف في دراسة له بعنوان ((ما الدرامية؟))[34]

وقد لاح كذلك بعض الاستعجال خلال مرور المؤلف على بعض الأفكار والعناوين من قبيل حديثه عن ((انتقال المسرح من المكان المفتوح والضوء الطبيعي إلى الصالة المغلقة (المعبد، الكنيسة)))[35].

(31) المصدر السابق، ص71.

(32) المصدر السابق، ص242.

(33) السابق، ص242-243.

(34) يوسف اليوسف، "ما الدرامية؟" مجلة الحياة المسرحية، ع:7-8، (دمشق: وزارة الثقافة، 1979)

(35) الجباعي، المسرح في حضرة العتمة، ص58.

في حين إن تاريخ المسرح يفيدنا بالنقيض؛ فالطقوس والشعائر الدينية التي عرفتها أماكن العبادة هي التي كانت السبّاقة، وتطورت في ما بعد إلى العروض التي أقيمت أمام الجمهور في مسارح المدرجات الحجرية الشهيرة؛ وهو ما يؤكده الجباعي نفسه في مكان آخر عندما يشير إلى أنّ ((المسرح ولد من رحم الشعر والطقوس الدينية))[36].

وغير بعيد من ذلك ما يشير إليه الجباعي بأنّ ((العقل البشري خلق فن المسرح لتحقيق الحاجة البشرية للحوار وتبادل الرأي بين الناس))[37]، مُفترضًا أنّ ((وظيفة النقاش وخلق مواضيع للحوار هو السبب الأول لوجود المسرح))[38]، وذلك على خلفية سعيه لـ((إعلاء قيمة النقاش والحوار))[39]، في وقت لا يمكن أن يتحقق ذلك في ظل الطغيان والاستبداد.

وقبل الجباعي كان سعد الله ونوس يريد أيضًا أن يتحول العرض المسرحي إلى ((حوار وطني شامل))[40]، لكن لّما كان أصل المسرح يعود إلى طقوس الدين والعبادات (بطابعها القدسي) قبل أن ينسلخ عنها ويتحول إلى العرض (الدنيوي غير المقدس)، فإنّ (الغاية أو الوظيفة) المحدّدة للمسرح يمكن ربطها بطوره الأول المتصل بالطقوس والعبادات، وليس بطوره اللاحق حين (كانت التسلية والتأمل هي محرض العرض الرئيس)[41].

وهكذا، فإن النشأة التاريخية للمسرح لا تتيح لنا البتة ربطه بغاية الدفاع عن الحرية والحوار العام، على الرغم من قيمتها ونبلها. وأظن أن مثل هذا الربط جرى في العصور الحديثة، في حين إنّ علاقة المسرح التاريخية بالدين والأيديولوجيا والأسطورة، تتيح قابليته للتوظيف من جانب هذه السلطة أو تلك، أو هذه الجماعة الأيديولوجية أو تلك، لإعلاء قيمة أو هدف ما على حساب قيم وأهداف أخرى.

ووفق هذا الفهم، يمكن أن نهتدي إلى تفسير ازدهار الحركة المسرحية في روسيا في زمن الاتحاد السوفياتي السابق، ووجود مخرجين كبيرين ومدارس مختلفة في داخل هذه الحركة (ستانسلافسكي،

(36) المصدر السابق، ص75.

(37) المصدر السابق، ص63.

(38) السابق نفسه.

(39) المصدر السابق، ص61.

(40) المصدر السابق، ص45.

(41) يوضح ذلك فيتو باندولفي في كتابه: تاريخ المسرح، الأب الياس زحلاوي (مترجمًا)، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1979)، ص 8، 9، 12.

دانشنكو، ميرخولد، وغيرهم)، في الوقت الذي نعرف فيه جميعًا طبيعة المناخ الثقافي الذي كان مهيمنًا آنذاك، وسيطرة النزعة (الجدانوفية) الكريهة التي وصلت إلى حد إعدام ميرخولد بتهمة (الشكلانية) مع كثير من المخرجين والشعراء والمثقفين السوفيات المجدّدين، مثل ما هو معروف ويذكره الجباعي في كتابه[42].

ولتوضيح الفرق أكثر يمكن أن أضيف أنّه أمكن للجباعي أن يجرّب إخراج مسرحية (العنبر رقم 6) في سجن صيدنايا العسكري، وليس في سجن تدمر حيث كان ((الخوف والموت والتعذيب هو المسيطر))[43]. فـ((صيدنايا كان بمنزلة (إخلاء سبيل) بالقياس إليه))[44] مثل ما عبّر الجباعي نفسه، إذ سُمِح فيه بوجود الكتب والأقلام والدفاتر، وتحول إلى ما يشبه (مركزًا ثقافيًا)، فـ((ترجمنا الكتب، وكتبنا الأشعار والقصص والروايات، وأقمنا الأمسيات والمحاضرات))[45].

وعلى العموم، فإن الاستبداد مضاد وطارد للإبداع والفن والثقافة على نحو مؤكد، تمامًا مثل ما يقول الجباعي، ولكن هذا يتباين ويتفاوت تبعًا لمستوى القمع بين دكتاتورية وأخرى، أو بين مرحلة وأخرى من عمر الدكتاتورية ذاتها، بل حتى بين سجن وآخر في داخل البلد نفسه. وعلى سبيل المثال، فإن ما قيل عن سجن صيدنايا سابقًا، وكان صحيحًا آنذاك، لم يعد صالحًا أو صائبًا الآن، بعد أن بات أشبه بـ(مسلخ بشري)، بحسب ما تفيد شهادات (الناجين) منه، وبحسب ما تشير إلى ذلك المعلومات والتقارير الصادرة عن المنظمات الحقوقية المحلية والعالمية.

(42) الجباعي، المسرح في حضرة العتمة ص222.

(43) المصدر السابق، ص316.

(44) المصدر السابق، ص327.

(45) رحاب منى شاكر، حوار مع غسان الجباعي، موقع صفحات سورية، 24.03.2021.

الإنتاج الفلسفي في الفكر العربي المعاصر في أطروحات ناصيف نصار

ساري حنفي[1]

من خلال أبحاثي حول إنتاج المعرفة في العالم العربي[2] كنت قد اشتكيت ضعفَ الجماعة العلمية فيه. ولعل أحد مؤشرات ذلك عدم الاحتفاء بالباحثين إلا بطريقة جنائزية، أي بعد وفاتهم. لذا يسعدني كثيرا أن أجد فيلسوفًا مغربيًا؛ عبد الواحد آيت الزين، يحتفي نقديًا بالإنتاج الفلسفي عند الفيلسوف اللبناني ناصيف نصار مفكر منطق السلطة والاستقلال الفلسفي.

ليس من السهل مراجعة كتاب[3] كثيف الحجم (320 صفحة) والمضمون؛ هذا المضمون المشغول فلسفيًا للسِفْرِ النَصَّاري ذي العمق المفاهيمي واللغوي. يقسم الكتاب بصورة أساس إلى قسمين، وفي كل منهما فصلان. يُعنى القسم الأول بالإبداع الفلسفي عند نصار، ومِحَن النموذج، وفيه منذ استهلاله المنهجي دعوة إلى دخول (تجربة اليتم)، أي القطيعة مع الآبائية التي التهمت مساحات واسعة من الفكر الفلسفي العربي، إن كان الأب هو التراث أو الفلاسفة الغربيون. وقد تناول آيت الزين تصور نصار لـ (الاستقلال الفلسفي)، مظهرًا أفقه وشروطه ومنهجه وأثره في النوازع الأيديولوجية، سواء كانت دينًا أم علمًا أم سياسة. وقارن هذا الاستقلال بأفهمة محمد عابد الجابري (الأصالةَ والمعاصرة)، رافضًا عدّ فكر ابن رشد مستودعًا فكريًا لاستملاك العصر، وقارنه أيضًا بـ(الخصوصية والكونية) عند طه عبد الرحمن التي أدت بالأخير إلى التقوقع على الذات، والتمترس خلف بعض أقانيمها الواهية. والحديث عن علاقة الفلسفة بتاريخها هو الذي برر لنصار اجتراح مفهوم (النهضة العربية الثانية)، وأساسها التفكر من خلال كتابيه (منطق السلطة) و(باب الحرية) لإعادة بناء الليبرالية بناء تكافليًا.

أما القسم الثاني من الكتاب فيتوقف عند تمظهر الاستقلال الفلسفي في (فلسفة الحضور)

(1) أستاذ علم الاجتماع في الجامعة الأمريكية في بيروت.

(2) ساري حنفي وريغاس أرفانيتيس، البحث العربي ومجتمع المعرفة: نظرة نقدية جديدة (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2015).

(3) عبد الواحد آيت الزين، الإنتاج الفلسفي في الفكر العربي المعاصر في أطروحات ناصيف نصار، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2020).

النَصَّارية في مواجهة بكائيات الماضي أو القفز نحو المستقبل، محاولًا قتل مرجعية المامضى، وتمويت الماسيأتي، مدافعًا عن الحاضر أساسًا للوجود[4]. فالإبداع لدى نصار رديف للعيش في الحاضر من خلال عيون الحاضر، وذلك لأن الحضور هو نمط بدء للوجد الإنساني، فلا حضور من دون وجود أو (انوجاد) بأشكال مختلفة؛ الحضور الكياني، والحضور المعرفي، والحضور التاريخي، والحضور الأكسيولوجي. وهنا يشتغل نصار مفاهيم مرجعية من مثل الذات والزمن والعقل والماهية والهوية والأمة والطاقة الكونية.

في هذا النص سوف أركز على أربع نقاط أثارت اهتمامي بصفتي سوسيولوجيًا مهتمًا بالفلسفة (أو متعديًا عليها) وأسعى إلى ربط العلوم الاجتماعية بالفلسفة الأخلاقية[5]. هذه النقاط تدور حول تاريخية الوجود الإنساني، وكيفية التعامل مع الكونية والخصوصية، وأهمية ربط الحرية بالعدالة الاجتماعية، وأخيرًا نقد نصار (إمبريالية العقل).

أولًا؛ الناظم في فلسفة نصار هو تاريخية الوجود الإنساني. وهذا ما نراه نحن معشر السوسيولوجيين في فهم العلاقات الاجتماعية ضمن براديغم سوسيولوجيا الفعل. وقد بدا ذلك منذ كتابة نصار أطروحته في الدكتوراه حول الفكر الواقعي عند ابن خلدون، حيث أظهر أهمية مشكلتي التاريخ والدولة عند مفكر القرن الرابع عشر، ومن ثم سيحفر مساره الفلسفي من خلال رباعية السلطة والحرية والحضور والمعنى بطريقة يصعب الفصل بينها، قبل أن يشتغل مفهوم الديمقراطية بتأثير الربيع العربي.

ثانيًا؛ مثل ما فعل عالم الاجتماع المغربي عبد الكريم الخطابي[6] في مفهومه عن النقد المزدوج، يقوم نصار بذلك ناقدًا الطريقة التي فهم بها التراث والمعاصرة. لقد خرج نصار من القولبات الجابرية (نسبة إلى محمد عابد الجابري) في رؤيته التراثَ، ووضعه ضمن تصنيفات أشبه بصناديق صارمة. لذا يعدّ نصار إشكالية التراث والمعاصرة إشكالية زائفة زمنيًا، ما لم ترتقِ إلى معنى الفاعلية الإنسانية، وبحسب آيت الزين ((فما دمنا لا نحضر إلا من الحاضر، فإن شكل حضورنا هو العامل الحاسم لتمييز الوجود التاريخي الفاعل عن الوجود التاريخي الزائف))[7]. وكذلك يفكك نصار ثنائية الشرق

(4) المصدر السابق نفسه، ص181.

(5) Sari Hanafi, "Renouer les fils rompus entre la sociologie et la philosophie morale dans un cadre post-séculier," Revue du MAUSS n° 56, (2020), 289–309.

(6) Abdelkébir Khatabi, "Sociologie Du Monde Arabe: Positions," BESM, no. 126, (1975), 13–26.

(7) عبد الواحد آيت الزين، الإنتاج الفلسفي في الفكر العربي المعاصر في أطروحات ناصيف نصار، ص80.

والغرب التي لازمت النهضة العربية الأولى، وكيف تحولت من الجغرافيا إلى تاريخ، أي إلى إشكالية تراث-معاصرة. كل ذلك سيؤسس لاشتغال نصار مفهوم الاستقلال الفلسفي، فلا يشكل هذا الاستقلال قطيعة لا مع الغرب ولا مع التراث. وهنا سيقوم آيت الزين على حق بمقارنة مفهومات طه عبد الرحمن حول (قومية الفلسفة) و(حق الاختلاف الفلسفي)، وينتصر للاشتغال النَصَّاري للاستقلال الفلسفي من خلال جدلية الخصوصية والكونية، ومعالجة قضية الصراع والتواصل في العلاقة مع الغرب. فالتواصل عند نصار له ثلاثة مقومات: اختلاف، وتعارف متبادل بين أطراف التواصل، وتعارف تبادلي بالمعنى الواسع (حيث إمكان الشراكة). لذا لا يمكن التعامل مع الكونية والخصوصية بمنطق (الإمية)، إما كذا أو كذا. إن رهان نصار هو على الكونية (Universalism) التي تأخذ بالحسبان الخصوصية، أي التفكير كونيًا في قضايا الإنسان، ولكن كونية التفكير تنطلق من خصوصيات يحصرها بثلاثة مستويات: اللغة والحضارة والسياسة. وربما كان على نصار إضافة الدين مستوى رابعًا، ومن دون إعطائه الأهمية المطلقة على الطريقة الطهوية (نسبة إلى طه عبد الرحمن). لقد اجترح نصار مصطلح (التأنسن الحضاري) المتأسس على مرجعية القيم الكونية العليا، على الرغم من التحديات الكثيرة في المستويات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ولا سيما عندما نربط هذا (التأنسن الحضاري) بمنظور العلاقات الدولية والقانون الدولي. كنت أتمنى أن أتذكر ما قرأته لنصار عندما كنت شابًا يافعًا ليمدني بأفهمة فلسفية لاشتغالي السوسيولوجي لجدلية الكونية والخصوصية.[8] ولأنّني حذرٌ (حذرٌ جدًا بالفعل) من الثنائيات الضدّية أو المتقابلة (مثل التقليد/الحداثة، الشرق/الغرب، الكونية /السياقية Contextualism... إلخ) اقترحت أنْ يكون ثمة سوسيولوجيات متنوّعة في حال حوار دائمًا. وقمت بالموافقة بين الكونية والسياقية باقتراح كونية لطيفة، وذلك بوضع ثلاثة شروط لها. أولًا إذا كانت بعض مفهومات الاجتماعية أو الإنسانية ترتقي إلى وسمها بالكونية، مثل مفهوم الطبقة الاجتماعية أو قيم مثل ما جاء في الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، فإن كونيتها ليست ناتجة من أنها حفرت في السياق الأوروبي-الأميركي، ولكن لأنها محل (شبه) إجماع بين الثقافات. ثانيًا، ألا نعتبر أن المفهوم الكوني غائي (teleologic)، أي نهائي، وذلك لأنه ثمرة تطور الوعي الإنساني. لذا يمكن أن يأتي وعينا بمفهوم أفضل في المستقبل. وثالثًا، إنه مفهوم مرن وفضفاض أي يكوّن مخيالًا (Imaginary) أكثر منه مفهومًا يفضي إلى فهم وتطبيق أحادي. فمثلًا، هل الديمقراطية كونية؟ نعم، ولكن بوصفها قيمة متخيلة، لا نموذجًا يتم تصديره. فليس المطلوب من الأميركيين كتابة الدستور العراقي، ولا الروس كتابة الدستور السوري. وهو ليس مفهومًا غائيًا، وإنما تجربة تاريخية[9] كسبت معياريتها من خلال عملية التعلم التاريخي الإنساني

(8) ساري حنفي، "السوسيولوجيا الكونية: نحو اتجاهات جديدة"، **إضافات- المجلة العربية لعلم الاجتماع**، ع: 45، (2018)، ص7-25.

(9) Pierre Rosanvallon, "Democratic Universalism as a Historical Problem," Books & Ideas, April 8, 2008, http://www.booksandideas.net/Democratic-Universalism-as-a.html.

مفتوحة المآل، والتي أفضت إليها الثورة الفرنسية، ثم الانتقال إلى الديمقراطية في الثمانينيات من القرن الماضي في أميركا اللاتينية، ثم في أوروبا الشرقية والوسطى في التسعينيات، وأخيرًا في 2010 في بعض البلدان في الوطن العربي (ما يدل على ذلك الشعارات التي يرفعها المتظاهرون والموسومة بالحرية والكرامة[10]). ويمكن ضرب مثال آخر على كونية المساواة بين الجنسين بوصفها متخيّلًا يجب اشتغالها للأفهمة والتطبيق، وعدّ المجال التداولي محليًا، حيث يستدعي تطبيقها النظر في الأحوال الزمكانية لمعرفة كيفية موضعة المساواة ضمن القيم المجتمعية الأخرى المتنافسة في كل مجتمع. أستحضر هنا بعض الباحثين الإسلاميين أو المحافظين الذين يرون أن التضامن الأسري قيمة مهمة يجب موازنتها مع حقوق الفرد، رجلًا كان أم امرأة. لذا، فإذا كانت الأسرة بنية اجتماعية ترتبط بسياق ثقافي أو ديني ما، فيعني ذلك الدفع باتجاه التعددية القانونية لاستيعاب العصر التعددي[11] الذي نعيشه.[12] إن فهمنا لهذه الكونية المعيارية (Normative Universalism) يجعلها خفيفة الظل، بحيث لا تحول دون وجود أنماط مختلفة من المدنية[13]. لذا نحتاج، إلى المحافظة على التفاعل بين معارف مختلفة، بحسب نصار، من دون إساءة استخدام هذه المناقشة بوصفها مجرد مسألة تحرر من الشرط الاستعماري وهيمنة إنتاج المعرفة الغربية.

ثالثًا؛ إن آيت الزين على حق في انتباهه إلى الحضور الكثيف لمفهوم العدل في كتب نصار كلها.

(10) انظر على سبيل المثال توصيف وتحليل عميق لوقائع السنة الأولى للانتفاضات العربية في محور الإعلام والحراك الشعبي من كتاب: مجموعة من المؤلفين، الثورة والانتقال الديمقراطي في الوطن العربي، عبد الإله بلقزيز ويوسف الصواني (محرران)، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2012).

أو تحليل المولدي الأحمر للثورة التونسية على أنها ليست فقط إسقاطًا لنظام استبدادي خنق الحريات واستهتر بالحقوق والأخلاق من مضمون العمل السياسي، ولكن أيضًا لبت احتياجات ((التساوق التاريخي المثير الذي حدث بين المضمون الاجتماعية والثقافي والسياسي والأخلاقي والحقوقي لمطالب المحتجين، وجملة التحولات التي عرفها المجتمع التونسي على مستوى إعادة بناء هويات الأفراد)). راجع مقدمة المولدي الأحمر: مجموعة من المؤلفين، الثورة التونسية، القادح المحلي تحت مجهر العلوم الانسانية، (بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2014)، 34.

(11) Peter Berger, The Many Altars of Modernity: Toward a Paradigm for Religion in a Pluralist Age, Digital original edition (Boston: de Gruyter, 2014).

(12) وقد نوّه جون ستيوارت ميل (Mill 2007)، في أطروحته عن الحرية، إلى أنّه في حين إنّ الأغلبية قد تختار قرارًا معينًا، فإن هذا لا يلغي حق الأقلية في عدم الخضوع للأغلبية. وهذا يفتح الباب لمجتمع تعددي قانونيًا، ولكن ذلك لم يمر من دون اعتراضات. فمثلًا، ترى إلهام مانع في كتابها قانون المرأة والشريعة: أثر التعددية القانونية في المملكة المتحدة، (د.ن: 2016) أن التعددية القانونية مضرة، لأنها سمحت للمحاكم الإسلامية بالعمل لموازاة النظام البريطاني. ولكن عندما نرى الناس تأخذ قضاياها إلى تلك المحاكم، فإننا لن نشكك في أن هناك بعض الفضل للتعددية القانونية (بوصفها قيمة منافسة)، حيث تؤدي هذه المحاكم دورًا مهمًا في الحد من الصراعات الاجتماعية داخل الأسرة والمجتمع، ومن ثم يمكن الموازنة من خلال طلب تكثيف حضور الدولة في هذه المحاكم عوضًا من الطلب في حظرها. نستحضر هنا نانسي فريزر(Fraser, 2012) التي تعد قضية الطبقية وتقاسم الثروات قيمة منافسة لقيمة المساواة التي تتبناها الحركة النسوية السائدة ذات الطبيعة الاستحقاقية (Meritocracy). ما نشهده اليوم ليس أزمة عالمية المفهومات من مثل الديمقراطية أو عدم المساواة الاجتماعية، وإنّما أزمة في المتخيل، أي كيفية تحويل مخيال الديمقراطية إلى نموذج قابل للتطبيق في سياق معين.

(13) Armando Salvatore, The Sociology of Islam: Knowledge, Power and Civility, (Wiley, 2016).

لقد ربط نصار الحرية بالعدالة الاجتماعية، وعدّ المسؤولية الوجهَ الآخر للحرية؛ فالمسؤولية تتجاوز مسؤولية الفرد أمام نفسه أو أمام القانون، إنها المسؤولية الاجتماعية التي تنبثق من الوجود الاجتماعي نفسه (مسؤولية أمام نفسه والآخرين)[14]. وذلك بتنظيره لليبرالية التكافلية القائمة على العدالة التضامنية، فهو من دعاة التضامن الاجتماعي الذي يفرض التوفيق بين المصلحة العامة والمصلحة الخاصة. وهو يؤسس الذات على (الوجود بالمعيّة) انطلاقًا من معنى العيش مع الآخر لفهم الذات المتكونة. وهو من ثم ينتقد الديالكتيك الهيغلي الذي يقوم على السلب والنفي والتضاد الذي أثبتت التطورات بُطلانه وطغيانه، مؤسسًا لمنطق الاختلاف الذي يقوم على الغيرية، والحق في التعدد، وهو الذي يحرر الفكر من كل نظرة معيارية لوغوقراطية[15] وهكذا لنقد الفردانية (المفرطة)، واشتغال ثنائية الفردانية والجمعانية يستعير نصار من شارل تايلور ثلاثة جسور خلاص: الديالوجيكية أي التواصل اللغوي والتحاور المفتوح بين الأنوات، والأفق المعنوي، أي التفسير اللازم لإعطاء اختيار الفرد معنى يرضيه، وأخيرًا الحاجة إلى الاعتراف.

وهكذا تصبح الليبرالية التضامنية إضافة إلى الدولة الوطنية الليبرالية الإطار المرجعي لاختيار أخلاقيات تدبير العيش المشترك والمواطنة التي يسمها نصار بالمسؤولة.

رابعًا؛ بحسب آيت الزين، فإن فلسفة نصار للحضور هي التي دعته إلى نقد (إمبريالية العقل)، فالعقل باستخدام المنهج النَصَّاري الجدلي الواقعي هو سيد وخادم في آن معًا. وهو يلتقي بذلك مع جان رولز في الانتقال من العقلانية الفجة (pure solo rationality) إلى (التعقل العاقل) (search for the reasonable)، لذا سيقدم الفرد تبريرات في المجال العام، قد ينتمي بعضها إلى العقائديات. فالتعقل ((لا يعني إقصاء الإيديولوجيا والدين في رحبة الحضور العقلاني والطعن فيهما، بقدر ما يعني قراءتهما في ضوء مستجوبات "فلسفة الحضور" وشروطها))[16].

أخيرًا يمثل هذا الكتاب عرضًا رائعًا لأهم المحطات في المسار الفلسفي النَصَّاري، وقليلًا من النقد لهذا المسار. فمن الأمور التي نقدها شعور آيت الزين بمبالغة نصار بموضوعة الوطنية، وعزى ذلك إلى تأثره بالفكر القومي. ولكن ما أعيبه على هذا الكتاب أنه حلل المسار الفلسفي النَصَّاري وكأنه مسار من الأفكار اللاتاريخية. فالكتابات الأولى لنصار هي في الستينيات في مرحلة العصر الذهبي للمشروع القومي العربي أو حتى مشروع سوريا الكبرى، ولم أستغرب بأن يسلط نصار الضوء على

(14) ناصيف نصار، باب الحرية: انبثاق الوجود بالفعل، (بيروت: دار الطليعة، 2003).

(15) ناصيف نصار، النور والمعنى: تأمّلات على ضفاف الأمل، (بيروت: دار الطليعة، 2018)،

(16) عبد الواحد آيت الزين. عبد الواحد، الإنتاج الفلسفي في الفكر العربي المعاصر في أطروحات ناصيف نصار، ص198.

فلسفة زكي الأرسوزي أو أنطون سعادة، لما لهما من أثر مهم في ذلك الوقت في فهم موضوعة الأمة والوطن والوطنية والوحدة. ولكن لم نرَ من خلال تحليل آيت الزين كيفية تأثير الربيع العربي في فكر نصار. وما الشروط الفلسفية للديمقراطية وسبل التعامل معها؟ وكم كان ذلك التنظير مناسبًا في ظل الثورات والثورات المضادة العربية، وانقسام النخبة المثقفة بين من أيدها كلها ومن اكتفى بتأييد بعض الثورات ومناصرة الاستبداد خوفًا من بديل قد يؤول إلى وصول نخبة سياسية إسلاموية إلى الحكم.

المصادر والمراجع

باللغة العربية

1. آيت الزين. عبد الواحد، الإنتاج الفلسفي في الفكر العربي المعاصر في أطروحات ناصيف نصار، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2020).
2. حنفي. ساري، وريغاس أرفانيتيس، البحث العربي ومجتمع المعرفي: نظرة نقدية جديدة، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2015).
3. مجموعة من المؤلفين، الثورة والانتقال الديمقراطي في الوطن العربي، عبد الإله بلقزيز ويوسف الصواني (محرران)، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2012).
4. مجموعة من المؤلفين، الثورة التونسية، القادح المحلي تحت مجهر العلوم الانسانية، (بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2014).
5. نصار. ناصيف، النور والمعنى: تأمّلات على ضفاف الأمل، (بيروت: دار الطليعة، 2018).
6. ـــ، باب الحرية: انبثاق الوجود بالفعل، (بيروت: دار الطليعة، 2003).

بلغة أجنبية

1. Berger. Peter, The Many Altars of Modernity: Toward a Paradigm for Religion in a Pluralist Age, Digital original edition, (Boston: de Gruyter, 2014).
2. Salvatore. Armando, The Sociology of Islam: Knowledge, Power and Civility, (Wiley, 2016).

خامسًا: الأكاديميون السوريون في جامعات العالم

منهجية تنقيحية أم أرثوذكسيّة؟

في بعض الإشكالات الاستشراقية في دراسة بواكير الإسلام[1]

حمّود حمّود[2]

مقدمة

ينتمي السؤال الشهير الذي طرحه الحاخام (أبراهام غايغر A. Geiger 1810 - 1874) (ماذا أخذ محمد من اليهودية؟) سنة 1833[3] إلى تلك الأسئلة القروسطية التي كانت تعد الإسلام بدعة مسيحية أو يهودية. وعلى الرغم من اعتبار كثيرين من العلماء الغربيين اليوم (باستثناء بعض الكتابات الشعبوية) هذا النمط من الأسئلة والبحث فيها عفا عليه الزمن، ما تزال استحقاقاتها غير النقدية مستمرة في كثير من ميادين الدرس الإسلامي، وإنْ بأشكال عدة ولأغراض مختلفة. إنّ تعبيرًا إشكاليًا مثل العصر القديم المتأخر الذي سنأتي عليه لاحقًا يُعد اليوم من تعبيرات "البريستيج" التي يتخفى وراءها كثير من علماء الإسلاميات، ويحاولون من خلاله المطابقة بين هذه المدة التاريخية والمسيحية (أو وفقًا للكليشهات الحديثة التراث المسيحي-اليهودي)، لا بل المطابقة بين هذين وأوروبا المعاصرة. أما الإسلام فلا يظهر سوى بكونه منحرفًا عن هذا التراث، أو بأحسن الأحوال وبتعابير أكثر أكاديمية، يعامل كما لو أنه صعد نتيجة عمليات تناص من عمق التراث المسيحي- اليهودي. من هنا لا نستغرب إذا ما نُظر إلى القرآن بكونه خرج من وسط عمليات تناصية توفيقية نتيجة جدالات مسيحية ويهودية[4]. وهذا يعني أنه تطور من هذا التراث التوراتي المسيحي وبمساعدته.

(1) هذه الدراسة خلاصة موجزة لرسالة الماجستير التي قدمها الباحث في جامعة برلين الحرة (Freie Universität Berlin) عام 2020 بعنوان:

((Methodologie oder Orthodoxie: Das Unbehagen an der Forschung des spätantiken Paleo-Islam))

(2) باحث في الفكر الإسلامي.

(3) Abraham Geiger, Was hat Mohammed aus dem Judenthum aufgenommen? (Nabu Press, 2012).

(4) Angelika Neuwirth, Der Koran als Text der Spätantike. Ein europäischer Zugang, (Berlin, Verlag der Weltreligion, 2010). p.15.

فبدلًا من الانطلاق من مقاربة تاريخية لدراسة القرآن، تُقترح مرة أخرى مقاربة مسيحية يهودية أو (مقاربة أوروبية) (وهو بالمناسبة العنوان الفرعي لدراسة نويفيرت A. Neuwirth: Ein europäischer Zugang). إذًا؛ إذا ما نظرنا بنيويًا، أين يكمن الاختلاف في التعامل مع أصول الإسلام المزعومة بين هذا المنطق الجديد في الدرس ومنطق الحاخام أبراهام غايغر، ما دامت نقطة الانطلاق في درس صعود الإسلام هي التراث اليهودي أو المسيحي أو كلاهما؟

بالطبع، سنبقى ندور في الدائرة نفسها حتى لو كنا مجهزين بمصطلحات مرموقة جديدة وتعابير غامضة (مثل: العصر القديم المتأخر فضاءً للتفكير Spätantike als Denkraum). إنّ مجرد ادعاء أنّ (قيمنا) الأوروبية المسيحية تكمن هناك في هذه المدة التاريخية، وأنّ دراسة الإسلام الباكر يجب أن تجري وفقًا لهذه المعايير؛ لهو مثال على مدى إشكالية فهم هذه المدة ودراستها. أحد أهم الاستحقاقات الإشكالية لهذا هو مساواتها مع التوحيد، وتجاهل التراث الوثني المتجذر في ثقافة الكتاب المقدس والقرآن، كما لو أنه ليس هناك وثنية عربية، وأنّ شبه الجزيرة العربية كانت إمبراطورية من المزامير التلمودية وكتابات إنجيلية تلقفها محمد وأجاب عليها أو أعاد إنتاجها بما يتوافق ورسالته. لهذا لا نستغرب اعتبار الوثنية والتعددية الإلهية بمنزلة تراث ميت، وذلك بخلاف التوحيد الذي أعلن انتصاره. وهذه في الواقع نظرة جد كلاسيكية يعاد إنتاجها اليوم في كثير من الخطابات التي تجهد في البحث عن أي مصدر للإسلام خارج بيئته الوثنية التاريخية.

وبما أنّ سياقنا لا يمكن له تغطية هذه الإشكالات كلها، فإننا سنقتصر في ما يلي فقط على بعضها. سيركز البحث تحديدًا بصورة نقدية على بعض الاتجاهات البحثية الغربية التي تتظلل بمظلة المناهج المابعدية الاستشراقية والتفكيكية، التي اصطلح عليها بعضهم بـ(التنقيحية Revisionismus)، أو تحسب نفسها كذلك. والحال، لا شيء قد أضر بالتفكير التاريخي وبالمنهجية المطلوبة في درس صعود الإسلام أكثر من هذا الاتجاه التنقيحي. ثمة ثلاث نقاط رئيسة تلخص هذا الاتجاه البحثي: أولًا، عدّ المصادر الإسلامية زائفة وغير موثوقة، ومن ثم ينبغي رفضها والاستفادة بدلًا من ذلك من المصادر غير الإسلامية في دراسة الإسلام الباكر. وهنا سنسأل ما إذا كان هذا الإنكار على المصادر الإسلامية ينطلق من سبب تاريخي ما، أم إنّ الأمر يتعلق بالبحث فقط عن أصول ما توحيدية (يهودية كانت أو مسيحية). ثانيًا، فرضية أن المصادر الإسلامية لا تجسد مصادر تاريخية، بل آدابًا إسلامية (بالمعنى

لهذا ترى أنغيليكا نويفيرت A. Neuwirth التي تُعد من أشهر علماء القرآن الغربيين اليوم أنّ القرآن يشكل جزءًا من الإرث التاريخي لأوروبا في العصر القديم المتأخر، ما دام أنه اندرج في الجدالات المسيحية اليهودية (تراث أوروبا) في هذه المدة، وخرج منها. تعرضت نويفيرت لكثير من الانتقادات، مثلًا من تيلمان ناغل T. Nagel الذي رأى في هذا الخطاب بأنه ((تناسب بشكل رائع مع رسالة الرئيس الاتحادي الألماني بأن الإسلام ينتمي بلا شك إلى ألماني)): انظر:

Tilman Nagel, "Ewige Wahrheiten und historische Kontexte. Zwei neue Übersetzungen und eine (europäische) Deutung des Korans", Neue Zürcher Zeitung, (22. Januar, 2011).

الضيق للكلمة) تتحدث عن المسلمين أنفسهم الذين كتبوها أكثر مما تنطق تاريخًا يتناول الإسلام الباكر. ثالثًا، عدم البحث عن أصول الإسلام في شبه الجزيرة العربية بل خارجها، وتحديدًا وسط المجتمعات الطائفية اليهودية والمسيحية (مثلًا في سورية أو بلاد ما بين النهرين أو حتى آسيا الوسطى، القوقاز).

كيف يُدرس صعود الإسلام في ضوء هذه النقاط؟ وما المشكلات المنهجية الأساس التي نُواجه بها في ظل هذه التنقيحية التي كانت ما بعد الحداثة أحد أهم الفضاءات التي تشكلت في ظلها؟ سنرى هنا أن الخضوع المحدد مسبقًا لبعض الأيديولوجيات الأرثوذكسية والأحكام المسبقة الضيقة سيهيمن على هذا النظر إلى المصادر الإسلامية حتى قبل قراءتها ونقدها منهجيًا.

لا شك في أن ثمة كمًا هائلًا من الدراسات التي تتناول صعود الإسلام، بيد أن معظمها يفتقر للأسف إلى النظر التاريخي (سواء كتبت بأيادٍ مسلمة عربية أم غربية)، وتحديدًا في تناول البيئة الوثنية العربية التي تُسْكَت لمصلحة عقائد مسيحية ويهودية وإسلامية (وهنا نستثني دراسة عزيز العظمة 2014: ((نشوء الإسلام في العصر القديم المتأخر)) التي نقلتها إلى العربية بالتعاون مع المؤلف، وستصدر لاحقًا[5]. ولم يكن المؤرخ الأميركي الكبير (بورسوك G. Bowersock) مبالغًا حين وصف كتاب العظمة في مجال درسه الواسع وعمقه بأنّ ((ليس له نظير في الدراسات الحديثة[6])). وإذا كان هذا البحث لا يهدف على الإطلاق إلى تقديم نظرية ما حول الإسلام الباكر وصعوده التاريخي، ولا حتى الدفاع عن أي دين، ولا النقد فقط من أجل النقد، فإنّ ما يبغيه ليس فقط إظهار بعض الخلل المنهجي عند أوساط بحثية غربية لكي يجري تفاديها مستقبلًا قدر الإمكان، بل كذلك الدفاع عن التاريخي ضد اللاتاريخي، عن المقاربات المنهجية النقدية في تناول الظواهر التاريخية (من مثل الظاهرة المحمدية في العصر القديم المتأخر) ضد بعض الاتجاهات العبثية الأرثوذكسية.

أولًا: الإسلام وإشكالية مفهوم العصر القديم المتأخر

لقد سبق للمؤرخ البلجيكي (هنري بيرين H. Pirenne) أنْ رأى أنّ قدوم الإسلام قد ((دمر وحدة

(5) Aziz Al-Azmeh, The Emergence of Islam in Late Antiquity: Allāh and His People, (Cambridge: Cambridge University Press, 2014).

ويمكن للقارئ الاطلاع على بحثي عن الكتاب: في أشكلة صعود الإسلام في العصر القديم المتأخر، الله والتاريخ والإمبراطورية، **مجلة حوليات**، ع**19** ، (د.م: **جامعة** بلمند، 2020).

(6) G. W.Bowersock, The Crucible of Islam, (Harvard University Press, 2017), P. 6.

البحر المتوسط))، مشددًا على أنّ هذا الحدث يعد من أشد الأحداث أهمية في مسار التاريخ الأوروبي[7]. والحال، فإنّ النظر إلى الإسلام بكونه قوة مدمرة أنهت حقبة العصر القديم المتأخر قد استبطن عميقًا خطابًا كان يشدد على أنّ هذا الدين يشكل بنية متمايزة وغريبة عن ثقافات هذه المرحلة. وعمومًا، فإنّ ميدان البحث في هذه الحقبة مثل فضاء مغريًا لكثير من الدارسين الغربيين، درجة الاستسهال النقدي والتاريخي في البحث والكتابة به، طبعًا هذا إذا غضضنا الطرف الآنْ عن تسييسه وأدلجته، وتحوله إلى أرض معارك بين هؤلاء الدراسين، لنغدو بالفعل أمام عنوان يمكن أنْ نطلق عليه الصراع على العصر القديم المتأخر (الأمر الذي يقارب مماحكاتٍ ومعارك لبعض الغربيين في صراعهم على الإسلام)؛ حيث تُسجل به أيقونات مخيالية غائية تُمثّل نقاط البدء، وتتجاوز التاريخ وعملياته، ويمكن من خلالها أنْ نقرأ ونفسر هيام ثنائيات اليوم، مثل تلك التي تسبح في عدمية ثنائية الشرق والغرب أو المسيحية والإسلام إلى ما هنالك، فتخضع بمعظمها إلى استطالات تفسيرية تعتمد أساسًا على النص والتناص مع إهمال متعمد للحوامل التاريخية لهما، كما سيأتي. من هنا فإنّ تعابير مثل الإسلام {و} العصر القديم المتأخر (وليس {في} العصر القديم المتأخر) أو العصر القديم المتأخر {حتى} الإسلام لا معنى لها تاريخيًا، ولا سيما أنها تعطي الانطباع أن الإسلام وهذه الحقبة التاريخية يجسدان كيانين مستقلين منفصلين.

لنحت اصطلاح العصر القديم المتأخر قصة طويلة ومعقدة لا نستطيع هنا الخوض بها. بيد أنه إجمالًا يمكن القول إنه عندما بدأت معالمه تظهر في القرن التاسع عشر في ألمانيا[8]، ثم بعد الحرب العالمية الثانية، لم يكن بَعْدُ يحمل بُعدًا تاريخيًا يشير إلى حقبة تاريخية متمايزة ومحددة المعالم كتلك التي نعلمها عن العصور الوسطى التي تمايزت عن غيرها السابقة واللاحقة. لقد كان الاصطلاح يُستخدم أساسًا بالمعنى الفني والجمالي حينما يشار إلى الفن البيزنطي في المشرق واختلاطاته اللاحقة بالفنون المسيحية[9]. وضمن هذا السياق كانت دالة الإسلام تشير إلى فضاءات أخرى غير هذه، بل تُستبعَد، ولا يشار إليها سوى بأنها قضت على هذه الحقبة.

وهنا نشير سريعًا إلى نقطة مهمة وهي أنّ (كارل بيكر C. Becker) يعد أول مستشرق ألماني نظر إلى الإسلام نظرة أكثر شمولية وتاريخية في تضمينه هذا الدين في تلك الحقبة. وهذا ليس فقط من

(7) Henri Pirenne, Mohammed and Charlemagne, (London1939 :), p. 164, 185 f.

(8) انظر حول هذا:

R. Herzog, "Wir leben in der Spätantike - Eine Zeiterfahrung und ihre Impulse für die Forschung," in Spätantike: Studien zur römischen und lateinisch-christlichen Literatur, (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002).

(9) وحتى حينما بدأ الاصطلاح يشير إلى مرحلة متمايزة مع المؤرخ الفرنسي مارو (H. Marrou 1904-1977) **فقد بقي التركيز على الوجوه الجمالية والأدبية والفنية.**

خلال ربطه البنيوي بين الهلنستية والإسلام، إنه هو القائل: ((ليس هناك حضارة إسلامية من دون ألكسندر العظيم))[10]، بل كذلك من خلال تشديده: ((سيأتي وقت ندرك فيه، حينما ننظر وراءً من خلال التراث الإسلامي، كيف يفهم المرء الهلنستية المتأخرة))[11]. مثل هذه النظرة كانت تقف تمامًا على الضد من الخلف التاريخي الذي نظر إلى الإسلام بأنه عالم مختلف؛ فهو ثقافة ودين أجنبيان، كارثة على العصور القديمة، ومسؤول عن تدمير الإمبراطورية الرومانية في المشرق. فإذا كان انحدار روما قد عجّله هجرة شعوب الأطراف والبرابرة (الجرمان ومن ثم العرب) وصعودهما ضد المدينة والمركز، مثل ما هي النظرة التقليدية للمؤرخ إدوارد غيبونE. Gibbon (1737-1794) في عمله الكلاسيكي: تاريخ اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها[12]، فإنّ هذا السقوط اكتمل ((بظهور الإسلام، الذي حول شرق روما إلى دولة تابعة لبيزنطة وكسر الوحدة السياسية وحتى الثقافية في البحر الأبيض المتوسط في نهاية المطاف))[13].

والحال، فإن أحد أهم أسباب هذا النظر اللاتاريخي إلى الإسلام هو عده ظاهرة دينية خرجت عن مألوف تاريخ الأديان أو بكونه يتمتع بالغرابة والفرادة، sui generis. وفي هذا السياق يمكن عدّ كتاب (بيتر براون P. Brown) (عالم العصر القديم المتأخر)[14] الخطوة التأسيسية الأهم التي بدأت بتأسيس معالم درسية تاريخية مهمة للخروج من هذا النظر اللاتاريخي، بل النظر من الآن فصاعدًا إلى هذه المدة بكونها عصرًا له تمايزه المستقل، عصرًا شهد امتدادًا تاريخيًا سواء على الصعيدين الجغرافي والسياسي (من روما إلى بيزنطة، ثم لاحقًا إلى دمشق وبغداد) أم على الصعيد الزماني (من منتصف القرن الثاني أو الثالث حتى سقوط بني أمية سنة 750م). وهذا ما يعنيه أن تطورات الشرق الأوسط في القرن السابع قد أُدرِجت بوصفها مكونات تاريخية من العصر القديم المتأخر، حيث لعب فيها صعود الإسلام الدور المركزي الأكبر. لكن حتى عمل (براون)، على الرغم من أهميته التاريخية، لم يخل من مثالب النظر الهوياتي، وربط أوروبا المعاصرة عنوة بتلك المرحلة التاريخية، كما لو كانت هذه القارة اليوم موجودة هناك عضويًا بتفاصيلها كلها[15]. (براون) لم يزل متمسكًا بأن هوية هذا

(10) Becker, C.H., Islamstudien, (Leipzig:1924), B. 1, p. 16.

(11) Becker 1924, Bd. 1, p. 201.

(12) Edward Gibbon, The History of the Decline and Fall of the Roman Empire, (New York: Penguin Verlag, 1994).

(13) Peter J. Heather, Empires and Barbarians. The Fall of Rome and the Birth of Europe, (New York: 2010), p. 385.

(14) Peter Brown, The World of Late Antiquity: AD 150-750, (London: 1971, 1976).

(15) () قارن Brown, p. 9.

ربما يكون من المفيد هنا التشديد بأن أوروبا بوصفها مفهومًا جغرافيًا لم يصعد إلا لاحقًا مع تداعيات الحروب الصليبية، ولم يكن بأي حال من الأحوال كيانًا حضاريًا موحدًا. اصطلاح أوروبا، كما يشدد عزيز العظمة (Al-Azmeh, The Emergence of Islam, P. 5)، الذي استخدم دالًا على الأعمال الملاحية في بحر إيجة ((لم يكن يتوافق مع التقسيم الشرقي/ الغربي الذي نشأ بسبب النزاعات السياسية، [...] ولا مع استخدامه من

العصر هي هوية مسيحية: ((إننا سنكتشف {في هذه المدة} لماذا أصبحت أوروبا مسيحية والشرق الأدنى مسلمًا))[16]. الإسلام بقي ينظر إليه بعين الغرابة، لا بل حتى انتشار رسالة محمد تدين للمسيحية، وفقًا لدرسه[17].

من هنا لا نستغرب ناحيتين: أولًا: استبعاد الإسلام، مثل ما يؤكد بعض المؤرخين، من السردية التقليدية لكثير من المؤرخين المتحمسين في رسم خط مباشر من أواخر العصر القديم، مرورًا بالعصور الوسطى الأوروبية، وانتهاء بعصر النهضة والحداثة[18]؛ وثانيًا، انتزاع هذه المدة التاريخية المهمة من أبعادها التاريخية، وتجييرها لمصلحة نزاعات آنية مصطنعة كتلك التي تحوم في كليشيهات خيالية لصراع الحضارات، وهو الأمر الذي دفع بعدد من المؤرخين إلى إعادة درس العصر القديم المتأخر بمناهج علمية زائفة بما يتوافق والمصالح السياسية المعاصرة التي تصر على تديين هذه المدة مسيحيًا، وقطع تراث صعود الإسلام عنها تاريخيًا، بل تحويله إلى كونه المسؤول عن صراع الغرب والشرق منذ ((صعوده من الصحاري العربية في القرن السابع))[19].

إذًا، نحن أمام إشكاليات نقدية وتاريخية كبرى: أمام رسم مفهوم العصر القديم المتأخر، وعنونته، وضبطه. كيف يمكن من ثم أنْ نقرأ الإسلام بوصفه ظاهرة تاريخية صعدت من عمق شروط العصر القديم المتأخر، وتحديدًا في بعدها الوثني والهلنستي، من غير السير وراء إغواء مثاليات الـ (post-) أو من ينتمي إلى شِيَعِها، وبغض النظر كذلك عن المماحكات التي لم تنته في ميدان العصر القديم المتأخر، ولا يبدو أنها ستنتهي؟

الدولة الإمبراطورية الرومانية ضمن المصطلحات الإدارية)). من هنا عدم تلاؤم الاصطلاح على الإطلاق مع العصر القديم المتأخر. ثم لا ننسى أن أرسطو نفسه لم يقل أبدًا إن الإغريق كانوا أوروبيين، بل احتلوا بعدًا وسطًا بين أوروبا وآسيا، كما يؤكد (Aristotle, Politics, C.D.C. Reeve trans., Hackett Publishing, 1998, Book 7, p.202). وعمومًا، كما تؤكد إحدى الباحثات: ((نادرًا ما استخدم اصطلاح أوروبا وأوروبا الغرب في العصور القديمة كمفاهيم ثقافية متطورة. [...] فالذي تطور بلا شك كان خطاب الشرق وآسيا. فبالنسبة إلى اليونانيين، كان جيرانهم من مناطق الغرب برابرة مثل أولئك الموجودين في الشرق، إن لم يكن الأمر أكثر من ذلك)).

Nancy Bisaha, Creating East and West. Renaissance Humanists and the Ottoman Turks, Philadelphia, (University of Pennsylvania Press, 2006), P. 84.

ولا ننسى أن الجزء الثاني من الإمبراطورية الرومانية أو الإمبراطورية البيزنطية وتراثها الثقافي الضخم الذي صعد الإسلام من عمقه، كان جزءًا لا يتجزأ مما نسميه الشرق، الذي خضع لتغييرات وتحولات هائلة، ولم يجسد بعدًا جغرافيًا وثقافيًا موحدًا.

(16) Brown, p. 7.

(17) Brown, p. 191 f.

(18) Garth Fowden, Before and After Muhammad, The First Millenium Refocused (Princeton University Press 2013), P. 3.

(19) Niall Ferguson, Civilization: The West and the Rest, (New York: Penguin 2011), P. 50.

ثانيًا: في بعض جوانب تجريد صعود الإسلام من التاريخ

الاستشراق وبعض الإشكالات الأولية

إحدى مميزات الاستشراق الكلاسيكي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في منهاجياته التاريخية الوضعية باختلاف مشاربها خضوعُه للرواية الإسلامية خضوعًا اتخذ صورًا مختلفة. فأحيانًا كان اللجوء إلى المصادر الإسلامية بصورة انتقائية في دعم مواقف أيديولوجية أو سياسية للمستشرق، وفي أحيان أخرى يُعاد تفسير المصادر وفقًا لبراديمات توراتية أو مسيحية، وأحيانًا لا هذا ولا ذاك، بل يكون الخضوع فقط لأن المستوى التاريخي النقدي حينئذ لم يكن متقدمًا بدرجة كافية في درس الإسلام. لكن على الرغم من ذلك، يجب الاعتراف أننا ما زلنا ندين في درسنا الإسلامي المعاصر إلى هذا الاستشراق الذي افتتح نوافذ نقدية مهمة، ووضع اللبنات المهمة في الدراسات الإسلامية المعاصرة، بل كشف الكم الهائل من المخطوطات الإسلامية التي غدت مراجع مهمة لنا ونشرها.

هناك ثلاثة أسماء مهمة، من وجهة نظري، كانت تقف في رأس هذا الاستشراق (ثيودور نولدكه Theodor Nöldeke)، و(يوليوس فلهاوزن Julius Wellhausen)، ومؤسس الدراسات الإسلامية (إيغناس غولدتسيهر Ignaz Goldziher). بدايةً لنؤكد أنّ هذه الأسماء انتقدت المصادر الإسلامية، بصورة أو بأخرى، وتعاملت معها بحذر نقدي، وتحديدًا (غولدتسيهر) في عمله دراسات محمدية[20] الذي مهد به لنقد الرواية الإسلامية، والحديث النبوي بصورة خاصة. بيد أنه مع منتصف القرن العشرين أخذ نقد الرواية الإسلامية ينحو باتجاه أكثر جذرية، وهذا ما قام به (جوزيف شاخت Joseph Schacht) في دراساته حول الفقه الإسلامي والحديث النبوي. شاخت لم يشكك في أصل السنة النبوية في المدينة فحسب، بل شكك كذلك في جوهر "الداتا" الإسلامية وإمكان عودتها إلى زمن محمد[21]. بيد أن هذا النقد لم يشكل ظاهرة أو اتجاهًا واضح المعالم، بل اقتصر على بعض أصوات فردية غربية، وذلك في سياق كانت فيه مناهج العلوم السوسيولوجيّة مهيمنة على الساحة الغربيّة.

يعد (هاملتون جب H. Gibb) ومن بعده (مونتغمري وات W. M. Watt) من أهم الأصوات الاستشراقية التي نهلت من تلك المناهج، وأغلقت بابًا أمام معرفة وضعانيّة وفيلولوجيّة ميزت الاستشراق الكلاسيكي. وفي الحقيقة، يُعد (وات) آخر من أغلق أبواب ذلك الاستشراق، ومهّد تاليًا

(20) Ignaz Goldziher, Muhammedanische Studien, 2 vol. (Halle:1889-1890).

(21) Joseph Schacht, "A Revaluation of Islamic Tradition", Journal of the Royal Asiatic Society, (1949), P. 146-47.

لنمط معرفي استشراقيّ في الغرب، سندعوه بـ(الاستشراق الحديث). والحال، من الممكن توصيف (وات) بأنّه (الجسر) الواصل بين نمطين من المعرفة بما يخص تناول الإسلام. فهو من جهة، استوعب بنحو تام الدرس الفيلولوجيّ والنقديّ التاريخيّ الذي تزعمه (ثيودور نولدكه) شيخ المستشرقين، و(بلاشير R. Blachère) و(ريتشارد بل Richard Bell) و(آرثر جفري Arthur Jeffery)... إلخ، وتجاوز من ثمّ ذلك، مبيّنًا في أحيان كثيرة عيوبها وغلوها. إلا أنّه من جهة أخرى، فتح الباب على مصراعيه لإعادة لملمة التراث الإسلامي أو بمعنى أدق هيكلته، لكن بأدوات سوسيولوجيّة. والسيرة النبويّة كانت عنده البداية في ذلك[22].

وتُعد محاولة (وات) النقديّة الأولى تقريبًا في شقّ طريق جديدة تختلف عن المنهجين اللذين كانا يسودان في مجال الدراسات الإسلامية: المنهج الإسلاميّ التراثيّ، والمنهج الاستشراقيّ الكلاسيكيّ.

للأسف، لم يكتب لـ(وات) النجاح. فبدلًا من قيام باحثين غربيين (أو حتى عرب ومسلمين) بتطوير ما قدّمه الرجل، والدفع به قدمًا إلى الأمام بنحو نقديّ، جاءت ما بعد البنيويّة وتفريعاتها النقدية لتلقي بثقلها على الباحثين المستشرقين. وما هو مُهمل إلى الآن في تناول الاستشراق هو هذه النقطة: إلى أيّ مدى أثرت مناهج وكتابات مثل (رولان بارت) و(ميشكيل فوكو) ومن ثم (جاك دريدا)... إلخ، وما قدموه من قراءات جديدة في نقد النص في مناهج المستشرقين في التعامل مع النص الإسلاميّ التراثيّ؟ لأول مرة تسود نزعة عدائيّة بنحو كبير ضد التاريخ عند جمْع من المستشرقين بتأثير تلك المناهج؛ إنّ رؤيةً مثل (موت المؤلف) التي ستترك أثرها في المستشرقين المشككين تعني بكل بساطة في نهاية المطاف (موت السياق) الذي أنتج النص؛ وموت السياق يعني موت مجتمعه وموت أيّ معرفة نقدية تاريخانيّة تحاول أن تتعرف إليه...إلخ. السلطة من الآن فصاعدًا هي لـ (القارئ) فقط، وسرقة النص من تاريخه وتعليقه بين قوسين.

يقول (جون وانسبروا J. Wansbrough 1928- 2002) عام 1977 مملوءًا بهذا العبث الما بعديّ إنّه لا مكان للقرآن في منطقة الحجاز سوى أن نبحث عن ذلك في أراضي سورية وبلاد ما بين الرافدين (وبخاصة الأخيرة)، وإنّه لا تاريخ له زمانيًّا سوى أن نموضعه بدءًا من القرن الثامن أو التاسع الميلادي (الثالث الهجري) فما فوق... إلخ[23].

(22) وتحديدًا في أعماله:

Montgomery, W. Watt, Muhammad at Mecca, (Oxford University Press, 1953). Muhammad at Medina (Oxford University Press, 1956), Muhammad: Prophet And Statesman, (Oxford University Press, 1961).

والعمل الأخير: محمد النبي ورجل الدولة، حمود حمود (مترجمًا)، (د.م: دار التكوين، 2014.)

(23) انظر حول وجهات النظر هذه:

افتتح (وانسبروا) في حقيقة الأمر مرحلة أخرى من الاستشراق هي مرحلة العبث والفوضى (وهو استند بالمناسبة في منهجيته إلى البنيوية الفرنسية والتأويلات في دراسات العهد القديم الألمانية[24])، التي ستنتج لنا باحثين متحمّسين في العداء للتاريخ، من بين هؤلاء (أندرو ريبن A. Rippin)، و(باتريشا كرون P. Crone) و(مايكل كوك M. Cook) و(هاوتينغ G. Hawting)... وغيرهم. (وللعلم، فإنّ فريد دونر F. Donner ، المستشرق الأميركي، قد استخدم مفردة (الفوضى) حينما وصف بها مرةً الدراسات القرآنية الحالية[25]). درست في رسالتي بعض هذه الأسماء بتفصيل إلى حد ما، وإذا كان من غير الممكن هنا تناول هذا، فإنه سيتم تاليًا الاقتصار باقتضاب على (هاوتينغ).

في الواقع بمقدار ما كانت أنظار هؤلاء تتجه في كتاباتهم معظمها إلى البحث عن أصول الإسلام في التاريخ، بمقدار ما كان محرّكهم الأساس هو سحب البساط التاريخيّ من تحت أرجل الإسلام. من هنا لا نستغرب الجهد الحثيث لهذه الفرضيات التي تسعى إلى قطع أي ارتباط تاريخي بين محمد والقرآن، أو بمعنى أدق بين السياق الحجازي العربي ونصه المقدس. وعمومًا، فنحن نعلم أنّه غالبًا ما تكون نتائج المنهج النقديّ متضمّنة في المنهج ذاته؛ لكن ماذا لو كان ثمة انعدام أيّ رؤية منهجيّة بالأصل، كيف ستكون الحال؟ القائم بالفعل في هذه الفوضى هو العبث اللامنهجيّ، ورفض تناول الرواية الإسلاميّة نقديًّا، وسيطرة بدائل أرثوذكسية قائمة على (إدمان الشك Zweifelsucht). **حتى الذي قدمه** (إيغناس غولدتسيهر) في شأن ما أسّسه من رؤى نقديّة في تناول الرواية الإسلاميّة، نُسِف بواسطة هذا العبث المابعدي. الملاحظة الأشد بروزًا في هذا التطرف الاستشراقيّ الحديث أنهم منذ البداية لا يتعاملون مع النصوص الإسلاميّة سوى أنها (كلّها) مواد (ذهنية) (مخيالية) أنتجتها طوائف المسلمين سواء في جدالاتهم في ما بينهم، أم أمام الشعوب اليهودية والمسيحية التي كانوا يغزون أراضيها (لغاية خلق تراث و(أبطال) لهم لمماثلة أبطال الآخرين وتراثهم الربانيّ اليهو-مسيحيّ).

ما التنقيحية؟

لنخصص الحديث أكثر ونأخذ مثالًا صغيرًا من باحث في العلوم الإسلامية ينتمي إلى ما يصطلح

John Wansbrough, Quranic Studies: Sources and Methods of Scriptural Interpretation (Oxford University Press, 1977), p. 47 f., 49, 50, 74 and passim.

(24) Josef Van Ess, "Text and Context in Islamic Societies: A Few Casual Remarks on the Topic", ders. Kleine Schriften, 3. Bde. Hrsg. von Hinrich Biesterfeldt, vol.1 (Leiden: Brill, 2018), p. 140.

(25) F. Donner, The Quran In Recent Scholarship, Challenges and Desiderata, In The Quran In Its Historical Context, ed. Gabriel Said Reynolds, (Routledge: 2008), p. 29.

عليه غربيًا (المدرسة التنقيحية) (جيرالد هاوتينغ G. Hawting)، الذي كان قد وجه نقدًا ناعمًا لكتاب العظمة السابق ذكره[26]. و(هاوتينغ)، هو من بين التلاميذ النجباء للمعلم التنقيحي الأول (وانسبرو)، ويعد من الأضلع الضالعة في بنينة رؤى هذه المدرسة في الدرس الإسلامي. وعلى الرغم من أنّ أفراد هذه المدرسة يختلفون في كثير من الأحيان في مقارباتهم الدرسية، إلا أنهم ينتمون في نهاية الأمر إلى مدرسة واحدة، إلى بارادايم ذهني واحد في ما يخص التعاطي مع الأصول الإسلامية ومع الرواية التراثية. المطلع على (العصب الرئيس) الذي يَشدُّ ببنية هذه المدرسة يستطيع أنْ يدرك بسهولة الجهة التي تهب إليها رياحها. يمكن للمرء أنْ يسأل هنا: ما البديل النقدي والتاريخي الذي يمكن أنْ تقدمه هذه المدرسة مما تشكك فيه؟ الجواب بكل بساطة: الصفر العدمي المطلق والتحلل من التاريخ، وبالمحصلة سنكون في حضرة الغياب أو اللاتاريخ. سنوضح سريعًا هذه النقطة بمثال بسيط يوضح لنا كيف يقوم هذا التشكيك العدمي، وعلى ماذا يقوم.

(هاوتينغ) هو صاحب الرؤية التي تقول إنّ الوثنية العربية قبل الإسلام التي أخبر عنها التراثيون لا محل لها في التاريخ، وإن كل ما رووه لا يعبر إلا عن مماحكات جدلية بين موحدين؛ وحتى حينما ترد أسماء بعض الآلهة الوثنية في القرآن، فإنه يلجأ إلى رياضات التأويل والتشكيك، كما هي العادة. هذه الرؤية كان قد عبر عنها في كتابه فكرة الوثنية. ويبدو أنّه كان سعيدًا في اختياره العنوان الفرعي لهذا الكتاب: (من الجدل إلى التاريخ[27])، وهو يظن أنه يتصدى لمدارس في الاستشراق الكلاسيكي (وفي رأسهم فلهاوزن ونولدكه) سيطرت عقودًا طويلة على ميادين النقد الغربي. لكنْ بمحض أنْ يقرأ القارئ هذا العنوان فقط، سيظن أنه على موعد مع رؤية، أو قل مع بديل تاريخي، بدلًا من الروايات الإسلامية الجدلية. بيد أنّ القارئ سيكتشف في العمق أنه لا التاريخ كان حاضرًا، وفي الوقت نفسه ذهبت الروايات الإسلامية ومعها الحوامل التاريخية للإسلام إلى الباب الخلفي للأسطورة، ولم يعد بإمكاننا قول كلمة واحدة عن مصطلحين تاريخيين هما الإسلام والعصر القديم المتأخر. أما تساؤلات تتعلق بـ: ماذا كان يعبد العرب إذًا قبل أنْ يغدوا (موحدين)؟ ومن هم أصلًا؟ وأين عاش (عربُ محمد) إذا لم يكونوا قد عاشوا في مكة (طبعًا مكة التي اختفت بقدرة المنقحين من على الخارطة)؟ ما دينهم؟ ما تصوراتهم اللاهوتية والعبادية؟... إلخ؛ لهي تساؤلات يتركها (هاوتينغ) نفسه معلقة طليقة حرةً من التاريخ.

في الواقع، لفظة (التاريخ)، بكل ما تحمله من استحقاقات نقدية، هي من ألد أعداء مدارس الـ(post) وممن يتفرع منهم من المنقحين. المنقح (هاوتينغ) يمكن درجه في هذا الإطار. وربما كان من

(26) G.R. Hawting, The Emergence of Islam in Late Antiquity, Journal of Qur'anic Studies, , Vol.17 (1), (2015), p.114-118.

(27) G. R. Hawting, The Idea of Idolatry And The Emergence Of Islam, From Polemic To History, (Cambridge University Press, 1999).

الأفضل أنْ يغدو العنوان، وحال الكتاب هكذا، (من التاريخ إلى اللاتاريخ)، طبعًا على الأقل لكيلا يُفاجئ القارئ أنّ تحللًا من التاريخ ينتظره. لنلاحظ مثلًا منهجه في طريقة من طرق تشكيكه في نقش صابئي (توحيدي) موجود في المتحف البريطاني. حيث ينطق النقش صراحة بدلالة ما توحي به اللفظة العربية (الشرك)[28]. وقد رُبطت الكلمة بما ورد في القرآن بخصوص الشرك. (هاوتينغ) أيضًا على دراية بإيراد (آرثر جفري) واستشهاده بالنقش كذلك[29]. لكن على الرغم من هذا، فإنه يغطي على ذلك، ويذكر فقط ورود النقش ويشكك كالعادة في قراءة النقش، لا بل يقول بالحرف الواحد: ((لقد قدم لي الدكتور آرثر إيفين، في محادثة معه، ملاحظةً بأنه يعتقد أنه هناك شكوك حول قراءة النص [النقش][30])). إذًا، بناء على (ملاحظة) يبني عليها التنقيحي شكوكه. طبعًا، هذا مثال واحد فقط من أمثلة (هاوتينغ) الشكاكة تظهر لنا الشكل والأساس اللاتاريخيين اللذين يبني على أساسهما نقده (المهم عنده أن ألفاظ الشرك التي وردت في القرآن هي محض ألفاظ جدالية مجازية). ومثل ما عبر وليد صالح في تعليق على هذا الشكل في دحض الأعمال بأنه يمثل إشكالية كبرى: ((يجب أن يوضح المرء كيف ولماذا أن القراءة الأصلية، التي قام بها كبار العلماء في عملهم العلمي، خاطئة[31])). لكن أنْ ينشغل التنقيحي بمثل هذه الأسئلة النقدية، لهو أمر مستبعد جدًا، ما دام أنّ العدمية تغلف الشك والنقد.

ومثل ما علمنا (غادامير) في درسه الهرمنوتيكي في تحليلاته عن الدور الذي تلعبه الأحكام المسبقة Vorurteile على عملية الفهم، وكيف أنّ هذه الأحكام تجد انتماءها إلى خطاب كلي فاعل في التاريخ أو ما يدرسه ضمن قالب Wirkungsgeschichtshorizont[32]، ومن ثم تأثيرها في بناء حكم ما، فإنّ سيطرةً ما للأحكام المسبقة على (هاوتينغ)، ومعه زملاؤه، هي التي تدفع به وبشكه قبل أنْ يقرأ أي رواية إسلامية سواء كانت تاريخية أم أسطورية. المسألة لا تتمثل عنده في نقد الرواية من داخلها أو نقد سلسلة رواتها، بل من مسافة تحيزية خطابية مسبقة. الخضوع للأيديولوجية والتحيز الضيق هما ما يسيطران على بناء الحكم. (هاوتيغ)، كما يتبدى في اللامنهاجية التي يستند إليها، معادٍ لكل ما

(28) أول من نشر النقش هما المستشرق الألماني (مورتمان J. H. Mordtmann 1852-1932) مع المستشرق النمساوي (مولر D. H. Müller 1846-1912):

Eine monotheistische sabäische Inschrift, in Wiener Zeitschriftfür die Kunde des Morgenlandes, 10 (1896), p. 285–292.

وقد فُسّر على أنه نقش توحيدي يرد فيه اسم الرحمن إلهًا توحيديًا في جنوب شبه جزيرة العرب، ولا يجوز أنْ "يُشرك" معه إله آخر.

(29) Arthur Jeffrey, Foreign Vocabulary of the Qur'an. (Oriental Institute Baroda, 1938), p.186.

(30) Idolatry Hawting, p. 70.

(31) Walid Saleh, "In the Fog of History", H-Mideast-Medieval, (February, 2005), p. 3.

(32) Hans Georg Gadamer, Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, (Tübingen: Mohr, 1990), (Esp. „Grundzüge einer Theorie der hersmeneutischen Erfahrung", pp. 270-312).

يصطدم به في ما يخص أي دليل حسي تاريخي يمكن أنْ يجرح فوضاه التشكيكية. فإذا ما اصطدم بدليل تاريخي مثلًا، فإنه يلجأ، لا إلى تشويه الدليل التاريخي وحرف الإشارات التاريخية له عن مسارها الدلالي فحسب، بل يلجأ كذلك، بكل بساطة، إلى ممارسة رياضة التأويل والتأويل المضاد، وهلم جرا، من غير انضباط منهاجي.

يتجاهل (هاوتينغ) عمدًا عشرات الأدلة النقشية والأركيولوجية السابقة والمعاصرة تقريبًا لصعود الديانة المحمدية، أي أدلة حتى من خارج دائرة (التراثيين) (ما دام يحتج بموثوقية الدليل (الخارجي) المسيحي على (الداخلي) الإسلامي). نعم يمكن للمرء نقد الرواية الإسلامية التي لها إشكالاتها التاريخية الكبيرة، ويجب عليه نقدها، بهدف تقديم رؤية تاريخية حقيقية بديلة في التعامل معها. لكن هذا شيء، وأنْ يُتخذ موقف عدمي متحيز مسبق على طول الخط من الرواية الإسلامية لهو شيء آخر تمامًا.

لا يفيد حقيقة الموقف الإطلاقي في التعامل مع الرواية التراثية الإسلامية إما كل شيء أو لا شيء! all-or-nothing. وإضافة إلى ذلك، فإنّ إحدى أهم المشكلات النقدية الغربية التي يُعبّر عنها كثير من المدارس النقدية المنخرطة في قراءة التاريخ الإسلامي، وبخاصة في بواكيره الأولى، هي الدوغما التي ما زالت مسيطرة عند وسط واسع من الباحثين الغربيين في التشبثّ بقراءة تاريخ الإسلام من خارج الإسلام ومن مصادر غير إسلامية. طبعًا هذا مع نَفَسٍ في الكتابة عن هذا التاريخ من غير فكر تاريخي، أو قل من غير انضباط أو ربما انفلات من أي وعي نقدي فيه. الإصرار على رمي كل المصادر الإسلامية التي تتناول صعود الإسلام في سلة المخيال الإسلامي وبكونها تعبر (كلها) عن نزعات لاحقة أراد مؤلفوها إسقاط رؤاهم على اللاتاريخي من جهة، وعدّ المصادر غير الإسلامية (مثلًا الإغريقية المسيحية وتلك السريانية) المعيار الأوحد لقراءة صعود الإسلام من جهة أخرى، لهو غيض من فيض هذا الانفلات.

لكن لنشدد على نقطة صغيرة: المسألة في العمق عند (هاوتينغ) لا تتعلق بإشكال إسناد صعود الإسلام بأدلة تاريخية. النقطة الرئيسة هنا هي الهيام بالتشكيك للتشكيك فقط من جهة، وإزاحة التراث الإسلامي، والقرآن من ضمنه، عن سياقه التاريخي الزمكاني من جهة أخرى. إنّ المشرق ليس نصًا تاريخيًا، بمقدار ما هو نص مخيالي يستطيع (المنقّح الجديد)، (هاوتينغ) مثلًا، أنْ يمارس من خلاله غوايته الهرمنوتيكية أو الاستشراقية المجردة من المعرفة التاريخية. وإذا كان الحال هكذا، فبإمكان الكل إبداء وجهة نظره في هذا النص المخيالي، بإمكانه ممارسة غواية التشريق من دون شرق، ما دامت ليست هناك أي ميثودولوجية يمكن أنْ تقيّد تلك الغواية وتضبطها.

من المهم التشديد على أن (محورية ما بعد الحداثة)، بحسب ما يؤكد أحد الباحثين: ((هي سعيها في

العداء ضد التاريخ [...]، إنكار سردياته واكتشافاته وادعاءات الحقيقة[33])). وقد بين المؤرخ البريطاني (ريتشارد إيفانز R. Evans) في هذا الاتجاه المعادي للتاريخ أنه يحكمه ((اتجاه عدائي تجاه المعايير التقليدية للأحكام التاريخية[34])). هذا ينطبق أيضًا على التنقيحيين الذين تنتفي عندهم كتابة التاريخ (كما هو عند ما بعد الحداثة)، حيث لا يمكن للمؤرخ سوى كتابة مماحكات جدلية، وليس حقائق تاريخية. لذلك لا يمكن معرفة ما الذي حدث في هذه المرحلة التي صعد فيها الإسلام؛ فالذي يمكن معرفته هو اعتقاد المسلمين أنفسهم ما اعتقدوه هم بنبيهم، وليس النبي نفسه. فالمؤرخ المسلم حينما كان يروي ما حدث في المرحلة النبوية، لم يكن يتحدث تاريخًا بل عن ذاته ورؤاه[35]، وهذا على الأقل لأن التراث الإسلامي (بما في ذلك القرآن) له طبيعة أدبية مكثفة وليس له قيمة تاريخية: ((فما نعرفه عن الحجاز في القرن السابع هو فقط ما تم إنتاجه من نشاط أدبي مكثف))[36]. لقد فصلت في سياق رسالتي هذه النقطة: كيف تتحول العملية التاريخية إلى عملية نصية (بحسب النقد ما بعد الحداثي)، ميدانها الأساس هو الأدب واللغة أو قل سجن اللغة[37] بحسب الأدبيات المابعدية. لماذا؟ لأن ((اللغات البشرية هي مخلوقات بشرية)) كما عبر حتى الفيلسوف الأمريكي (ريتشارد رورتي)[38]. فما نرويه عن الماضي هو اختراعنا فقط. اللغة نفسها هي التاريخ أو بالأحرى تخترع التاريخ. لا يوجد شيء خارج اللغة، كل شيء هو نص، هو (خطاب). ومن ثم لا يوجد تاريخ خارج اللغة[39]. ومن هنا تأتي ملاحظة المؤرخ البريطاني (لورانس ستون): ((إذا لم يكن هناك شيء خارج النص، فإن التاريخ كما عرفناه ينهار تمامًا))[40]. المؤرخون أنفسهم سيكونون ((عاطلين عن العمل))[41] ومن ثم أيضًا من الشرق التاريخي.

(33) Robert A. Rosenstone, "The Future of the Past: Film and the Beginnings of Postmodern History," in Vivian Sobchack: The persistence of history: cinema, television and the modern event, (Routledge; 1996), p. 202.

(34) Richard J. Evans, In defence of history (London: Granta Books, 1997), p. 81.

(35) Andrew Rippin, "Literary Analysis of Qur'ān, Tafsīr, and Sīra: The Methodologies of John Wansbrough", R. C. Martin (ed.), Approaches to Islam in Religious Studies, Tucson, AZ, (1985), p. 157.

(36) John Wansbrough, "Res Ipsa Loquitur: History and Mimesis". In: Herbert Berg (ed.), Method and Theory in the Study of Islamic Origins, (Leiden: 2003), p. 10.

(37) Ansgar Nünning, Grundbegriffe der Literaturtheorie, (Stuttgart/Weimar: 2004), p. 53.

(38) Stephen R. C. Hicks, Explaining Postmodernism: Skepticism and Socialism from Rousseau to Foucault, (Cholargy Publishing, New Berlin Milwaukee, 2004), p. 177.

(39) Evans, p. 95-96.

(40) Evans, p. 96.

(41) Evans, p. 4.

إننا نقارب بالفعل، والحال هذا Text without context، وفي سياقنا استشراقًا من غير شرق، ما دام الشرق نُزعت عنه المعرفة التاريخية. هكذا، بإمكان المنقح بكل سهولة وإطلاق وبجرة قلم إنكار الاستحقاقات الدينية كلها لبيئة الحجاز، ونقل مصادرها التأسيسية إلى بيئة أخرى غير الحجاز، ربما إلى (مكان ما)، مثلًا إلى بلاد الرافدين (طبعًا عدم إعطاء هذا الـ(مكان ما) أي هوية جغرافية يريح الذات المنقحة من أي التزام نقدي). بالطبع يحدث هذا من غير أنْ يشعر هذا المنقح بأي حرج نقدي[42]. بتعبير أدق: نزع عن القرآن أي بعد تاريخي وأحيل إلى فضاءات اللامكان، فضاءات هوائية من التشكيك، وبتعبير العظمة: ((إلى أي مكان **إلا** شبه الجزيرة العربية[43])).

ثالثًا: موثوقية المصادر الإسلامية في سؤال صعود الإسلام

المصادر الإسلامية وغير الإسلامية

((بالطبع، لن نتمكن أبدًا من الاستغناء عن المصادر الأدبية (التراثية)، وثمة فرص أمامنا وهي أن معظم ما يخبرنا به التراث الإسلامي عن حياة النبي هو صحيح بشكل أو بآخر[44])). لقد ورد هذا الكلام على لسان (باتريشا كرون) نفسها، وأتى بعد حوالى ثلاثين سنة من إعلانها أنه يتوجب علينا الخروج دائرة المصادر الإسلامية بسبب عدم موثوقيتها[45]، وذلك في سياق تزعمت به هذه السيدة المدرسة التنقيحية بعد أستاذها (وانسبرو). وعمومًا، لا يمكن تفسير هذا التغير الجذري في الموقف من موثوقية المصدر الإسلامي بسبب تقدم الدراسات الإسلامية على مر العقود والاكتشافات الأثرية والأركيولوجية والنصية الهائلة التي تدعم كثيرًا من المرويات الإسلامية فحسب، بل أيضًا

(42) حتى (دونر) نفسه، الذي أتينا على ذكره سابقًا قد انتقد هذه الإشكالية عند هذه المدرسة:

((Despite Hawting's (and Wansbrough's) repeated hints that the Quran crystallized somewhere other than Arabia, neither seems confident enough of where this "somewhere else" might have been to propose a definite alternative venue)), F. M. Donner, "Review of G. Hawting, The idea of idolatry and the emergence of Islam", Journal of the American Oriental Society 121, (2001), pp. 336–8.

(43) Aziz Al-Azmeh, "Islamic Origins for Neo-Conservatives": https://www.academia.edu/42997605/ISLAMIC_ORIGINS_FOR_NEOCONSERVATIVES (2020).

(44) Patricia Crone, "What do we actually know about Mohammed?" Online: https://www.opendemocracy.net/en/mohammed_3866jsp/ (2008).

(45) Patricia Crone and Michael Cook, Hagarism. The Making of the Islamic World, (Cambridge: 1977), p. 3.

بسبب الإفلاس النقدي لهذه المدرسة الذي وجدت نفسها به. لكن هذا لا يجب أن يعني أنّ المصادر الإسلامية جميعها تتسم بالموثوقية التاريخية، وتحديدًا في ما يخص صعود الديانة المحمدية. فهي أيضًا لها إشكالاتها التاريخية، ليس أقله أنها كتبت جنبًا إلى جنب دعمًا للعقائد الأرثوذكسية المتنوعة التي تطورت لاحقًا. ما يهم أن تناول المصادر تناولًا رافضًا مطلقًا أو قبولًا مطلقًا (all-or-nothing) لا يفيد الدرس التاريخي. وهذا من أشد الأخطاء النقدية التي وقعت بها التنقيحية. وبالفعل، فهناك الكم الهائل من الدراسات الاستشراقية والغربية الجدية التي قامت بهذه المهمات التاريخية، ويجب الإفادة منها[46].

ولا جدل في أن كثيرًا مما ورد في المصادر الإسلامية يتسم بالأسطوري، كما هو الحال مع المصادر الإغريقية والسريانية والعبرية وغيرها. وهنا تكمن المهمة الصعبة للمؤرخ في استنطاق التاريخي من تحت طبقات الأسطوري. يشير أحد العلماء إلى أن التراث أو الرواية الإسلامية هي ((تقرير حقيقي عن "حقيقة" حتى يثبت بشكل دقيق أنها خاطئة، أو يتم إبطالها جزئيًا أو كليًا من خلال نظر ملموس[47])). ونشير سريعًا إلى أن كثيرًا من المصادر غير العربية تدعم كثيرًا مما أوردته هذه في كثير من التفاصيل[48]، بصرف النظر عن الطبائع الجدالية لها. ربما يمكن أن نأخذ مثالًا على ذلك: إن أسسًا إسلامية أن رجلًا اسمه محمد ظهر كواعظ لكلمة الله، وكان في الأصل تاجرًا (بحسب ما يعتقد التراث الإسلامي)، وأنه عرف العرب بإله إبراهيم، وأنه أمر أتباعه ألا يأكلوا الميتة، ولا يشربوا الخمر، ولا يتكلموا بالكذب، ولا يفسدوا، لهي أسس قد رويت في عمل منسوب إلى الأسقف الأرمني (سيبيوس Sebeos) تاريخ هرقل[49] (يعود ربما إلى ستينيات القرن السابع). وربما تعد أقدم إشارة إلى نبي ظهر بين (السراسنة) (المسلمين) تلك التي وردت في عمل اعتذاري جدلي ضد المسلمين Doctrina Jacobi، يُفترض أنه كتب في أفريقيا في تموز/ يوليو 634 (أي بعد سنتين من وفاة محمد، 632 بحسب

(46) نذكر هنا على سبيل المثال:

Marco Schöller, Exegetisches Denken und Prophetenbiographie. Eine quellenkritische Analyse der Sīra-Ueberlieferung zu Muhammads Konflikt mit den Juden, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, (Diskurse der Arabistik, Bd. 3. 1998); Gregor Schoeler, Charakter und Authentie der muslimischen Überlieferung über das Leben Mohammeds (Walter de Gruyter: Berlin/New York: 1996) and Aziz Al-Azmeh, The Arabs and Islam in Late Antiquity (Berlin: Gerlach Press, 2014).

(47) Serjeant, R. B., "Meccan Trade and the Rise of Islam: Misconceptions and Flawed Polemics", Journal of the American Oriental Society, B. 110, N. 3 (1990), p. 472-473.

(48) تبقى دراسة (هويلاند) هي الأهم في هذا المضمار:

Robert Hoyland, Seeing Islam as others saw it: a survey and evaluation of Christian, Jewish, and Zoroastrian writings on early Islam (Princeton, NJ: Darwin Press, 1997).

(49) Robert W. Sebeos, Thomson (trans.), The Armenian History Attributed to Sebeos (Liverpool University Press, 1999), § 135. K. 42. P. 95-96.

التراث الإسلامي)، وإن كان المؤلف عد محمدًا نبيًا كاذبًا[50]. نشير كذلك إلى أنه بالنظر إلى أحداث القرن السابع المهمة، ولا سيما غزو المسلمين أراضي غيرهم، فقد بدأت الإشارات الكثيرة تتوالى عند الكتاب غير المسلمين إلى دين محمد، وهو أمر لا يمكننا الخوض فيه هنا، مثلًا تلك الإشارة إلى (عرب محمد) أو (عرب طيّ) التي ترد عند راهب سوري في سياق روايته أحداث معركة جابيثا (الجابية 636 م)، وهي المعركة التي وقعت شمالي نهر اليرموك (بالقرب من الجولان ومدينة القنيطرة السورية الحالية)، وألحق العرب فيها هزيمة ساحقة بالبيزنطيين[51]. وفي نص سرياني آخر ينسب لـ (توماس القسيس Thomas the Presbyter) نجد كذلك إشارة إلى عرب محمد الذين أشير إليهم بـ (طي محمد) (بالسريانية: tayyāyē d-Mḥmt[52]، وهي إشارة أخرى إلى العرب. وبالمناسبة من التسميات السريانية التي كانت تطلق على العرب والمسلمين هي mhggarāyē هاجريون، مهاجرون، إضافة إلى نعوت أخرى).

لا أهدف بهذا إلى إيراد أدلة تاريخية مضادة (على وجود محمد التاريخي، مثلًا، ضد من يدعي من التنقيحيين عدم وجوده)، فهذه مهمة قد أشبعت الآن في الغرب بحثًا وتدقيقًا، بمقدار التشديد على أن المسألة في العمق عند المنقحين ليست في نقص الأدلة التاريخية أو عدم موثوقية الرواية الإسلامية، بل الموقف الأرثوذكسي المسبق المجرد من المادة التاريخية ومن التاريخ نفسه. أضف إلى ذلك الجهل المطبق عند كثير من التيارات هذه باللغة العربية والسوسيولوجيا الدينية الإسلامية وحساسياتها الأنثروبولوجية، وما إلى ذلك من ألف وباء أسس البحث العلمي.

السؤال الشفاهي والكتابي

إن سؤالًا من مثل: لماذا يوجد نقص هائل في الأدلة الإسلامية المباشرة عن الأحداث المعاصرة لمحمد، لهو سؤال صعب، ولا يمكن تناوله في هذا الإطار هنا (وعمومًا فقد عولج في سياقات أخرى، مثلًا عند العظمة[53]). يرى (هويلاند) أن إحجام الدولة الإسلامية المبكرة عن تسجيل مواقفها الدينية

(50) انظر ترجمة هذه الإشارة كاملة عند:

Robert Hoyland, Seeing Islam, p. 57-58.

(51) أوردت النص كاملًا في رسالة الماجستير. وانظر كذلك:

Hoyland, Seeing Islam, p. 116-117; Palmer, Andrew, The Seventh Century In The West-Syrian Chronicles Including Two Seventh-Century Syriac Apocalyptic Texts (University Press: Liverpool, 1993), p. 2-3.

(52) Hoyland, Seeing Islam, p. 118-120.

(53) Al-Azmeh, The Arabs.

(باستثناء القرآن)، يعكس حقيقة أن الحكام المسلمين الأوائل لم يشعروا أنهم ملزمون بإعلان مبادئ دينهم في السياقات العامة[54]. ما يهم أن لدينا عددًا كبيرًا من الأدلة التاريخية (بما في ذلك الأدلة غير الإسلامية مثل النقوش والبرديات والاكتشافات... إلخ) على صعود بواكير الإسلام، ويتوافق كثير منها مع التراث الإسلامي اللاحق، بصرف النظر عن بعض الاختلافات والمرامي الدينية والاعتذارية التي كتبت لأجلها.

ثم إن الرأي السائد الذي يستخدمه التنقيحيون ذريعة بأن التراث الإسلامي قد شرع في تدوينه بعد قرن أو قرنين على الأقل من أحداث القرن السابع، لهو أيضًا اليوم موضع شك ونقد في مجالات الدرس الإسلامي الغربي. يمكن للمرء الافتراض، كما أشار (غريغور شولر G. Schoeler)، أن الفجوة الزمنية بين آخر لحظة محمدية (حوالى 632 م) وأول مصدر إسلامي (وفي سياقنا: عروة بن الزبير الذي يعد أول من شرع في السيرة النبوية) لا تتراوح أكثر من 40 إلى 50 سنة[(55)].

إن سوء الفهم عند كثير من القطاعات التنقيحية للغة العربية وأبعادها الثقافية والتاريخية، وكيف تطورت في أواخر العصور القديمة هو أيضًا أحد الأسباب الكثيرة في عدم القدرة على فهم السؤال الشفاهي في المراحل الأولى من التراث الإسلامي. أقصد هنا تمامًا نقص المعرفة بالتطورات الأولية الأنثروبولوجية للغة العربية. وهذا هو سبب أن التنقيحيين قد جعلوا من مسألة أن التراث الإسلامي قد روي شفاهيًا إشكالًا كبيرًا أدى بهم إلى استئصال أسس الإسلام الباكر بالكامل من التاريخ. لكن لنكن واضحين، ولنكرر ما يقوله علماء البحث التاريخي: النص المكتوب بحد ذاته ليس ضمانة على صدقية ما يرويه، فكما أنّ التزييف يمكن أن يطال النص الشفهي، فكذلك الأمر يمكن أن يطال الكتابي[56].

وقد بحث (عزيز العظمة) في هذا الموضوع في ما يخص مشكلة الشفاهية المخترعة التي يُتعامَل معها على نحو ثقافوي، حيث تُوسم الثقافة الإسلامية بأنها تتمتع بعقل شفاهي تفصله فجوة حضارية عن العقل الكتابي. لكن تاريخيًا لا توجد فجوة بالمعنى الدقيق للكلمة بين الشفاهية والكتابة[57]. ثم

(54) Robert Hoyland, "New Documentary Texts and the Early Islamic State", Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London 69, No. 3. (2006), p. 410.

(55) Schoeler, Charakter und Authentie, p. 21.

عند العظمة (Al-Azmeh, The Arabs, P. 100) المدة لا تتجاوز من 50 إلى 75 سنة. أما سؤال أن تأخذ الكتابة عند المسلمين شكل ظاهرة مستقرة، فهذا استمر إلى قرن بعد وفاة محمد.

(56) Schoeler 1996, p. 9.

(57) Al-Azmeh, The Arabs, p. 98.

إن الشفاهية هي كذلك نوع من التواصل البشري ووسيلة للنشر[58]، يشكل المجالان كلاهما نظامًا معًا، ومن ثم، لا يوجد سبب للاعتقاد أن الثقافة الشفاهية تهيمن على الثقافة العربية في بواكيرها الإسلامية. وليس هناك أي سبب للفصل بينهما في الممارسات الاجتماعية. فكلاهما يتبع الآخر على نحو تشابكي. أما لماذا يطغى هذا الشكل على الآخر في هذه المرحلة الزمنية أو تلك، فهذا يعود بالدرجة الأساس إلى توافر أدوات الكتابة، فضلًا على عومل الاستقرار السياسي والاجتماعي، وهي العوامل التي افتقدها المسلمون الأوائل (قبل سيطرة بني أمية)، عندما كانوا منشغلين بالحروب الأهلية في ما بينهم بسبب أسئلة السلطة وما إليها، كما يسجل التاريخ الإسلامي.

هل القرآن مصدر تاريخي؟

برأيي، لا يمكن الإجابة عن هذا السؤال بـ نعم أو لا جوابًا مطلقًا، ولاسيما في سياقنا الضيق هنا. لكني أود أن أقدم تعليقًا صغيرًا ختاميًا على هذا في ما يرتبط بسياقنا.

إنّ حقيقة أنّ القرآن هو الوثيقة الأصلية الوحيدة التي يمكن نسبتها بيقين إلى عهد محمد نفسه[59] دفعت بعض العلماء إلى عد هذا النص حجر الزاوية في معارفنا حول بواكير الإسلام. ذلك أن القرآن لا يعد فقط الشهادة الأقدم والأكثر قيمة تاريخية على معتقدات محمد الدينية، بل أيضًا على بيئته الوثنية التي صعد الإسلام من عمقها. ومثل ما نعلم هناك كثير من الآيات القرآنية حول الوثنية العربية وآلهتها. فمعظم ما أتى عليه القرآن من أسماء الآلهة العربية (مثلًا اللات ومناة والعزى، انظر مثلًا القرآن 53: 19-20 وأسماء أخرى: 71: 23) قد كشفت عنه كثير من النقوش والاكتشافات الأركيولوجية. يحتوي القرآن كذلك على إشارات لأحداث معينة في بيئته الحجازية وما يتجاوزها، مثلًا هزيمة البيزنطيين وفقدانهم القدس سنة 614 (انظر: 30: 2 وما بعدها. لكن لا يشير القرآن إلى التاريخ). ويشير كذلك إلى بعض الحروب الحاسمة بين محمد وخصومه (على سبيل المثال معركة بدر: 3: 123-124؛ 22: 19 وما بعدها؛ 54: 45؛ 8: 43-44؛ فتح مكة: 48: 11- 12 وطرد القبيلة اليهودية بني النضير من المدينة: 59: 1 وما بعدها)، لا بل يتناول بعض الشؤون الشخصية لمحمد التي قللت من منزلته بين قومه نبيًا (على سبيل المثال زواجه من امرأة تدعى زينب: 33: 37-40). إضافة إلى ذلك، يمنحنا النص صورة واضحة للتصورات الإثنولوجية والدينية للعرب قبل الإسلام. وأخيرًا وليس آخرًا، يُعد استخدامه النثر المقفى (بخاصة في السور المكية المبكرة) مؤشرًا مهمًا على النمط الأدبي

(58) Al-Azmeh, The Arabs, p. 90.

(59) Heinz Halm, Der Islam, Geschichte und Gegenwart, (München: C. H. Beck, 2000), p. 14.

والديني الكهاني الوثني الذي تكون خلاله النص، ويبين لنا كيف تداخل مع هذه الأساليب الوثنية، وتطور منها.

وعمومًا، هناك كم هائل من المعلومات التاريخية التي يقدمها القرآن، حتى لو اختلطت بالبعد الأسطوري، ونقلت وفقًا لأسلوبه الجدلي وأغراضه. إن الرأي القائل بعدم وجود نص بريء محايد هو رأي ينطبق أيضًا على القرآن. فهو ليس نصًا بريئًا في أي حال من الأحوال، ولا يجب أن يكون كذلك. ومن جهة أخرى ما ينبغي التنبه إليه، هو أنه يجب درس هذه المادة النصية بعيدًا عن الإسلامات العقائدية المتعددة اللاحقة، والتفاسير التي لا تعد ولا تحصى التي جيرت النص لجهتها، كل منها بحسب مطامحها العقائدية والسياسية، وما إلى ذلك. لذلك يجب قراءة القرآن وفقًا لبعده الزمكاني وشروطه التاريخية. وهذا يعني موضعة القرآن في فضائه التاريخي، ودرسه وفق مرآة العصر القديم المتأخر الذي أنتجه.

الخاتمة

لكن إذا كانت حالة الدراسات الغربية في الإسلام تسودها أجواء من الفوضى، ماذا يمكن إذًا قوله في السياق العربي وفي الميادين الدرسية فيه؟ وكما عبرت مرةً في موضع آخر، فإنّ الحال مؤسفة بكل المقاييس.

وعمومًا، إحدى النتائج التي يمكن أنْ نخلص إليها أن نقد المصادر الإسلامية المبكرة من قبل هذا الاتجاه الاستشراقي لا يتعلق بنيويًا بالانعدام المزعوم للأصالة التاريخية لهذه المصادر، بل بالتحيزات المسبقة تجاه موقع الإسلام التاريخي، تحيزات يغلفها عداء مبطن ضد التاريخ يدفع بهذه النزعة التشكيكية، بصرف النظر عما إذا كانت هناك مصادر حقيقية لدراسة الإسلام أم لا. وكما شددنا، هذا لا يعني أن المصادر الإسلامية لا يجب انتقادها تاريخيًا، كما قام بهذا بعض علماء الإسلاميات الغربيين. لكن اهتمام التنقيحيين يختلف تمامًا عن هذا النقد المطلوب. همهم الأساس هو تصحير الفكر التاريخي فيما يخص أسس ظهور الإسلام لنزع الطابع التاريخي عن الإسلام وتعليقه في الهواء. وهذا ما رأيناه، سواء بين أولئك الذين حاولوا انتزاع الإسلام من موضعه التاريخي في العصر القديم المتأخر، ونظروا إليه كما لو أنه كائن غريب قد دمر الوحدة التاريخية لمناطق المتوسط، أم بين التنقيحيين الذين جسدوا ذروة هذا العبث التاريخي.

المصادر والمراجع

بالعربية

وات. مونتغمري، محمد: النبي ورجل الدولة، حمّود حمّود (مترجمًا)، (د.م: **دار التكوين، 2014**).

بلغة أجنبية

1. Al-Azmeh. Aziz, The Arabs and Islam in Late Antiquity (Berlin: Gerlach Press, 2014).
2. ـــ The Emergence of Islam in Late Antiquity: Allāh and His People, Cambridge, (Cambridge University Press, 2014).
3. Aristotle. Politics, C.D.C. Reeve trans., (Hackett Publishing, 1998).
4. Becker. C.H., Islamstudien, B. 1. (Leipzig:1924).
5. Bisaha. Nancy, Creating East and West. Renaissance Humanists and the Ottoman Turks, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006).
6. Bowersock. G. W., The Crucible of Islam, (Harvard University Press, 2017).
7. Brown. Peter, The World of Late Antiquity: AD 150-750, (London: 1971, 1976).
8. Crone. Patricia, and Michael Cook, Hagarism. The Making of the Islamic World, (Cambridge University Press, 1977).
9. Donner, F., "The Quran In Recent Scholarship, Challenges and Desiderata", in: ed. Gabriel Said Reynolds, The Quran In Its Historical Context, (Routledge: 2008).
10. Evans. Richard J. In defence of history (London: Granta Books, 1997).
11. Ferguson. Niall, Civilization: The West and the Rest, (New York: Penguin 2011).
12. Fowden. Garth, Before and After Muhammad, The First Millenium Refocused (Princeton University Press, 2013).
13. Gadamer. Hans Georg, Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, (Tübingen: Mohr, 1990).
14. Geiger. Abraham, Was hat Mohammed aus dem Judenthum aufgenommen? (Nabu Press, 2012).
15. Gibbon. Edward, The History of the Decline and Fall of the Roman Empire, (New York: Penguin Verlag, 1994).
16. Goldziher. Ignaz, Muhammedanische Studien, 2 Bd. (Halle: 18891890-).

17. Halm. Heinz, Der Islam, Geschichte und Gegenwart, (München: C. H. Beck, 2000).
18. Hawting. G. R., The Idea of Idolatry and The Emergence of Islam, From Polemic To History, (Cambridge University Press, 1999).
19. Heather. Peter J., Empires and Barbarians. The Fall of Rome and the Birth of Europe, (New York: 2010).
20. Herzog. R. Wir leben in der Spätantike - Eine Zeiterfahrung und ihre Impulse für die Forschung, Spätantike: Studien zur römischen und lateinisch-christlichen Literatur, (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002).
21. Hicks. Stephen R. C., Explaining Postmodernism: Skepticism and Socialism from Rousseau to Foucault, (Cholargy Publishing, New Berlin Milwaukee, 2004).
22. Hoyland. Robert, New Documentary Texts and the Early Islamic State, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, 69, No. 3 (University of London, 2006).
23. ـــ, Seeing Islam as others saw it: a survey and evaluation of Christian, Jewish, and Zoroastrian writings on early Islam (Princeton, NJ: Darwin Press, 1997).
24. Jeffrey. Arthur, Foreign Vocabulary of the Qur'an, (Oriental Institute Baroda, 1938).
25. Neuwirth. Angelika, Der Koran als Text der Spätantike. Ein europäischer Zugang, (Berlin: Verlag der Weltreligion, 2010).
26. Nünning. Ansgar, Grundbegriffe der Literaturtheorie, (Stuttgart/ Weimar: 2004).
27. Palmer. Andrew, The Seventh Century In The West-Syrian Chronicles Including Two Seventh-Century Syriac Apocalyptic Texts, (University Press: Liverpool, 1993).
28. Pirenne. Henri, Mohammed and Charlemagne, (London: 1939).
29. Rippin. Andrew, Literary Analysis of Qur'ān, Tafsīr, and Sīra: The Methodologies of John Wansbrough, R. C. Martin (ed.), Tucson Approaches to Islam in Religious Studies, AZ, (1985).
30. Rosenstone. Robert A., The Future of the Past: Film and the Beginnings of Postmodern History, Vivian Sobchack (ed.), The persistence of history: cinema, television and the modern event, (Routledge: 1996).
31. Schoeler. Gregor, Charakter und Authentie der muslimischen Überlieferung über das Leben Mohammeds, (Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1996).
32. Sebeos, The Armenian History Attributed to Sebeos, Robert W. Thomson (trans.), (Liverpool University Press, 1999).
33. Wansbrough. John, Quranic Studies: Sources and Methods of Scriptural Interpre-

tation (Oxford University Press, 1977).
34. Watt. Montgomery, Muhammad at Medina, (Oxford University Press, 1956).
35. ـــ, Muhammad: Prophet And Statesman, (Oxford University Press, 1961).
36. ـــ, Muhammad at Mecca (Oxford University Press, 1953).

سادسًا: دعوة إلى الكتابة

السوريون السريان: دورهم الوطني ونشاطهم في الجزيرة السورية 2020-1920

يعدُّ السريان بتسمياتهم المختلفة (الأشوريون، الكلدان، الآراميون) من أقدم الشعوب التي استوطنت المشرق، وتحديدًا وادي الرافدين وبلاد الشام، وتؤكد ذلك مكتشفات الآثار في عدد من دول المنطقة. وهذا لا ينفي وجود مقاربات وسرديات مختلفة حول التسمية وغيرها من القضايا المتعلّقة بتاريخ السريان القديم بين المؤرخين، وبين السريان أنفسهم.

يعتز السريان بهويتهم القومية والثقافية بقدر اعتزازهم بانتمائهم المسيحي والسوري. واستنادًا إلى إرث الآباء والأجداد الذي حفظته المخطوطات والكتب التاريخية، تكوّنت قناعة لدى سريان اليوم غالبهم بأنهم يشكلون امتدادًا واستمرارًا حيًّا ومتواصلًا لتراث الأكاديين والأشوريين والبابليين والآراميين الذين بنوا حضارة عريقة في هذه البلاد، وأقاموا دولًا وممالك منظمة لها دساتيرها وقوانينها وأنظمتها المميزة في مدة تتجاوز 2000 عام قبل الميلاد، وهم الوارث الأكثر محافظة على ذلك الموروث الذي ظل متصلًا بوساطتهم ليربط الماضي بالحاضر، ويعدّهم بعضهم الحبل السري الذي ما يزال يربط سورية باسمها.

بعد سقوط آخر دولهم (بابل) عام 539 ق.م بقي السريان في المنطقة، وانتشروا على كامل رقعتها الجغرافية، حيث سادت ثقافتهم ولغتهم الآرامية . السريانية قرونًا طويلة على الرغم من فقدانهم السلطة في بلادهم، الأمر الذي يفسر جانبًا مهمًا من غيابهم أو تغييبهم عن مسرح الأحداث التي شكلت لاحقًا ما هم عليه اليوم.

كان السريان من أوائل الشعوب التي اعتنقت المسيحية، وأسهمت في انتشارها ووصولها إلى تخوم الهند والصين. بنوا كثيرًا من الكنائس والأديرة في وادي الرافدين والشام، وأنشؤوا عددًا من المراكز الحضارية والثقافية، أشهرها مدارس نصيبين والرها وقنشرين.

في الحقبة المسيحية ترسّخت التسمية السريانية بوصفها تسمية لجميع مواطني ASSYRIA، وتعني وفق المؤرخين اليونانيين آشور وسوريا. وكذلك ترسّخت عند الأمم التي اعتنقت المسيحية

آنذاك، لأن المسيحية جاءتهم من سوريا.

ما يسجّل للسريان وأسلافهم تمكّنهم الاستفادةَ من تراث الشعوب الأخرى، خاصة في ميدان الكتابة، ولكنهم استطاعوا بنزوعهم نحو التبسيط المطلوب، والتحرر من التعقيدات غير المسوغة الوصول إلى نظام كتابي سهل الفهم والتعامل، سرعان ما أصبح لغة المراسلات الدبلوماسية والتجارية بين دول العالم القديم.

يستنتج مما تقدم أن السريان مكوّن أصيل من مكونات منطقتنا الإثنية - الدينية، أسهموا عبر تاريخهم في نسج أحداثها، وبناء حضاراتها، ومدّ جسور التواصل الثقافي بين شعوبها وشعوب باقي أنحاء العالم، سواء القريبة منها أم البعيدة، فضلًا على أنهم أدّوا لاحقًا أدوارًا متميزة في العصرين الأموي والعباسي؛ وذلك بجهدهم اللافت في المجال الإداري، وفي صعيد نقل تراثهم الحضاري الخاص وتراث الشعوب الأخرى، خاصة التراث اليوناني، إلى اللغة العربية، الأمر الذي أدّى إلى ازدهار غير مسبوق، لا سيما في المرحلة العباسية منها على وجه التحديد.

لقد أظهر السريان بعد اعتناق المسيحية والقطع مع الحقبة الوثنية توجّهًا قويًا نحو الالتزام بالدين الجديد، ونشر تعاليمه، وترجمة الكتاب المقدس إلى لغات الشعوب التي استهدفوا تبشيرها. كما أنهم استطاعوا عبر علاقاتهم مع الغرب والشرق أن يؤدّوا دورًا لافتًا في ميداني الاجتهادات والتفسيرات الدينية التي توزعت لاحقًا بين آراء الفرق السريانية من اليعاقبة والنساطرة والخلقيدونيين الذين أُطلِقَت عليهم تسمية السريان الملكيين، ويُشار هنا بصورة خاصة إلى مدرستي الرها ونصيبين. وقد أدّت الكنيسة دورًا كبيرًا في المجتمع السرياني من النواحي التنظيمية والتعليمية والتوجيهية والأدبية الإبداعية، فضلًا على وظيفتها العقائدية الدينية الروحية.

وتجدر الإشارة في هذا المجال إلى تأثّر المجتمع السرياني بمختلف التيارات والحركات الدينية، إلّا أن الاتجاه العام ظلّ في نطاق الكنيسة السريانية الشرقية، والكنيسة الإنطاكية.

وعلى الرغم من التمايزات التي برزت في اللغة السريانية بين القديمة والحديثة، إلا أن التراث السرياني ظل مستمرًا متواصلًا، وذلك عبر الاستفادة من الإرث اللغوي القديم والإنجازات المتراكمة من المراحل الأكادية الأشورية الآرامية، والمرحلة السريانية اللاحقة التي اغتنت أيضًا من تعدّد اللهجات المحكية، وتنوّعها.

مع تطبيق اتفاقية سايكس بيكو 1916 وتوابعها بعد الحرب العالمية الأولى، توزّع السريان في دول المنطقة، لا سيما الحديثة منها (سورية، العراق، لبنان) إضافة إلى وجودهم المستمر في كل من تركيا

وإيران.

لقد أدّى السريان دورًا متميزًا على المستوى السوري العام في النواحي الثقافية والاقتصادية والاجتماعية، واحتلت الكنيسة السريانية الارثوذكسية منزلة متميزة إلى جانب بقية الكنائس السريانية بعد نقل مقرها رسميًا إلى دمشق عام 1959.

أمّا في منطقة الجزيرة السورية، فقد أسهم السريان إلى جانب المكونات المجتمعية الأخرى من عرب وكرد وتركمان وأرمن وجاجان في بناء الحاضرات التي ظهرت بعد تقسيم الحدود بناء على الاتفاقات الفرنسية -التركية، والفرنسية الإنكليزية؛ وهي اتفاقات فرعية كانت تأتي ضمن الإطار العام لاتفاقية سايكس بيكو المشار إليها في تقسيم المنطقة بناء على المصالح الاستعمارية في ذلك الحين، والمعني به هنا على وجه التحديد مصالح كل من فرنسا وبريطانيا.

فقد أسهم السريان في بناء مدن محافظة الحسكة وبلداتها، وكانت تسمّى محافظة الجزيرة حتى عام 1952، ومنها مدينة الحسكة نفسها، والقامشلي والمالكية/ديريك وعامودا والدرباسية ورأس العين وتل تمر وبقية القرى الأشورية على ضفتي الخابور.

وأسهموا أيضًا بجهد متميزة مثمرة في المجال الاقتصادي، سواء في الميدان الزراعي، أم الصناعي-الحرفي والتجاري-الخدمي. واستطاعوا النهوض بالحركة الفنية والثقافية والرياضية، أملًا بتحسين شروط الحياة، والركون إلى الاستقرار المديد بعد سنوات من الاضطراب، مستفيدين بذلك من انفتاحهم على العالم، ومن دعم الجاليات السريانية المنتشرة في مناطق عدة من العالم.

إن المتغيرات السياسية التي حدثت في المنطقة منذ أوائل الستينيات إلى جانب الأحوال الاقتصادية الصعبة التي أفرزتها قرارات التأميم والإصلاح الزراعي المترافقة مع صعود أنظمة دكتاتورية ترتكز على حكم العسكر والأجهزة الأمنية لفرض هيمنتها، وتتبنّى أيديولوجيا إقصائية قائمة على سياسة التمييز والصهر القومي -تجلّى ذلك في دولة الوحدة مع مصر واستمرّ مع حكم البعث- إضافة إلى القلق العام من تصاعد نبرة الخطاب الديني الأصولي، وأوضاع حرب لبنان، والصدامات التي كانت بين النظام وجماعة الإخوان المسلمين في أوائل ثمانينيات القرن الماضي؛ دفعت مع الأسف بكثير من السريان نحو الهجرة، ما انعكس سلبًا في المجتمع بصورة عامة، وسلبه كثيرًا من الطاقات الإبداعية في المجالات المختلفة.

مع بدايات الثورة السورية انتعشت الآمال مجّددًا بإمكان وصول السوريين جميعًا من دون أي استثناء إلى وضع أفضل، يضمن الأسس لاحترام خصوصيات المكوّنات جميعها، وحقوقها، بصرف

النظر عن الانتماءات الدينية والقومية أو التوجهات السياسية والفكرية. ولكن الأمور أخذت منحى آخر حين ما لجأ النظام إلى استراتيجية الربط بين الثورة السورية والتطرف الإسلاموي والإرهاب. ومع تصاعد نبرة الخطاب الإسلاموي المتشدد، وتدهور الأوضاع الأمنية من جرّاء تصاعد أعمال الإرهاب وأعمال النهب والخطف التي استهدفت السريان ومناطقهم؛ توجّه مزيد من السريان والمكونات المسيحية الأخرى نحو الهجرة.

وانطلاقًا مما سبق، تدعو "قلمون: المجلة السورية للعلوم الإنسانية" الباحثين إلى الكتابة في ملف العدد الثامن عشر "السوريون السريان: دورهم الوطني ونشاطهم في الجزيرة السورية 1920-2020"، ضمن المحاور الآتية:

أولًا: المحور التاريخي

1. الجذور والانتماء، دوافع التسمية وإشكالاتها.

2. التحول التاريخي من الوثنية إلى المسيحية عند السريان.

3. جهد السريان المبكر في ميادين اللغة والترجمة وظهور الأدب السرياني.

4. الإسهام السرياني الرائد في المستويين الحضاري والثقافي في العصرين الأموي والعباسي؛ الإدارة والترجمة.

5. واقع السريان خلال حكم الدولة العثمانية وما طرأ عليه من تطورات في منطقة الشرق الأوسط بعد الحرب العالمية الأولى.

6. التكامل والتفاعل بين مكونات المجتمع السوري عبر القرون.

ثانيًا: المحور الاقتصادي والاجتماعي والثقافي

مئة عام على تأسيس سورية الحديثة ودور السريان الأشوريين الفاعل:

1. في مجال العمران، وخاصة مدن الجزيرة وبلداتها.

2. في مجال الاقتصاد (زراعة، صناعة، تجارة، حرف اليدوية).

3. في مجال النشاط الاجتماعي والثقافي، وبناء المؤسسات والنوادي الرياضية والكشفية والموسيقية والكورالات التابعة للكنيسة.

4. التفاعل السوري السرياني في المستوى الوطني عامة، وفي مستوى الجزيرة السورية خاصة.

5. دور الوجهاء والمثقفين السريان في التفاعل البنّاء بين مكونات المجتمع السوري.

6. منزلة المرأة السريانية ودورها في المجتمع الوطني السوري عامة، وفي الوسط السرياني على وجه الخصوص.

ثالثًا: المحور السياسي

السريان - الأشوريون والسياسة السورية

1. بدايات الوعي القومي السرياني وتأسيس أول حزب سياسي.

2. المواقف السياسية من الأنظمة المختلفة التي حكمت سورية.

3. إعلان دمشق واندلاع الثورة السورية والتأثير المتبادل في المواقف.

4. الحالة الراهنة والمآلات المحتملة.

رابعًا: محور الهجرة

1. الهجرة عند المكون السرياني الأشوري خاصة، وعند المسيحيين السوريين عامة، وتأثيراتها السلبية والإيجابية.

2. السريان في المهجر: المؤسسات والنشاط، وتفاعل الجاليات السورية في ما بينها، وعلاقتها

بالوطن، المحفزات والمعيقات.

3. الأدوار الإيجابية التي تؤديها الكنيسة السريانية في المهجر والوطن.

ترحب هيئة تحرير مجلة قلمون بالمقترحات البحثية جميعها، سواء تلك التي تندرج ضمن إطار المحاور أعلاه أم تلك التي يعدها أصحابها إضافات جديدة تغني الملف، وتلقي الضوء على جوانب أخرى لم يأتِ على ذكرها. ستنشر الأوراق البحثية التي تحصل على موافقة التحكيم جميعها، وذلك ضمن ملف العدد الثامن عشر أو في أعداد لاحقة.

تستقبل المقترحات والملخصات البحثية (500 كلمة) حتى مطلع شهر تشرين الأول/ أكتوبر 2021، وسيبلغ الباحثون المقبولة مقترحاتهم خلال أسبوعين من تاريخ تسلم ملخصاتهم، على أن ينجز البحث كاملًا في موعد أقصاه 20 تشرين الثاني/ نوفمبر 2021.

ترسل المقترحات إلى إيميل رئيس التحرير د.يوسف سلامة

youssef.salamah@harmoon.org

هذا العدد

المسرح السوري منذ الاستقلال وحتى عام 2020

عبد الناصر حسو
مدونة مهرجانات دمشق للفنون المسرحية

جمال سليمان
شهادة حول المعهد العالي للفنون المسرحية

عمر بقبوق
آليات صناعة الهزل في المسرح السوري

حمدان العكله
صورة السلطة في مسرحيات جمعية المهندسين المتحدين

بدر زكريا
شهادة حول المسرح في السجن

علي سفر
الخطاب السياسي في عروض المسرح القومي في دمشق

علاء الرشيدي
أنواع التلقي في المسرح السوري المعاصر منذ 2011

عمار المأمون
الجماليات السياسية لفن الأداء ضمن الاحتجاجات في سورية

علي موره لي
توأم ساحة الأمويين.. قصة معهدين

هبة محرز
صانعات المسرح السوريات

وائل سالم خوري
مسرح الشهادات السوري بعد 2011

علاء الدين العالم
المسرح السوري يفتح كواليسه في أوروبا

ISSN 25481339
9 770254 813398

مركز حرمون للدراسات المعاصرة
Harmoon Center For Contemporary Studies

الجمعية السورية للعلوم الاجتماعية
Syrian Society for Social Sciences

قرمون
المجلة السورية للعلوم الإنسانية