الترهيب والمقاومة والمخيال الجندري في الغرافيتي القاهرية

منى أباظة

الجامعة الأميركية في القاهرة

mona.abaza@gmail.com

ترجمة وإعداد هدى طالب

hudasrage@hotmail.com

الملخص

لا يـزال تمكيـن المرأة قضية من القضايـا الجوهرية في تحديد مسـتقبل الثورات العربية غير المكتملة[1]. فقد علّق العديد من الباحثين والناشـطين والنِسـويّات بقلق على وضع المرأة الخطيـر وغير المسـتقر بعـد اندلاع الثورات وانتشـار مداها فـي كل من تونس ومصـر وليبيا. وأعـرب العديـد منهم عـن تخوفه من أن تهيمـن المسـائل الخلافية في موضـوع «الجندر»[2]، أو النوع الاجتماعي[3]، في منطقة الشـرق الأوسـط في السـنوات المقبلة. كمـا نقل عن القادة المسـيحيين تخوّفهـم من ضغوط الإسـلاميين لإجبار النسـاء علـى ارتداء زي «مناسـب أكثر» لمجتمعاتهـم[4]. وقد لفت آخرون إلـى أن المواقف المعادية للمرأة يمكن ملاحظتها في أنحاء

---

(1) مقالة نشرت باللغة الإنكليزية على الموقع الإلكتروني **جدليّة Jadaliyya** في2013/ 6/ 30، انظر:
http://www.jadaliyya.com/pages/index/12469/intimidation-and-resistance_imagining-gender-in-ca

وكل الصور المدرجة في المقال بعدسة د. منى أباظة وقد ترجمت المقالة وأعدتها مشكورةً الباحثة هدى طالب سراج.

(2) http://azzasedky.typepad.com/egypt/2012/05/mutilating-bodies-the-muslim-brotherhoods-gift-to-egyptian-women-opendemocracy.html

(3) Hania Sholkamy «Why women are at the heart of Egypt's political trials and tribulations» in **Democratic Wealth**, 24 January 2012.
http://www.opendemocracy.net/5050/hania-sholkamy/why-women-are-at-heart-of-egypt's-political-trials-and-tribulations

(4) Mariz Tadros, «Egypt's women have had enough of being told to cover up» in **The Guardian**, Tuesday 29 May 2012.
http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/may/29/egypt-women-cover-up-coptic

الـدول العربيـة في مرحلة ما بعد الثورات[5]، لأن الإسـلاميين حين تولوا السـلطة كشـفوا عن توجهاتهم، فتصرفوا كوكلاء لـ «النيوليبرالية الإسلامية» وهي أيديولوجية تعمل، جنباً إلى جنبٍ، مع سـواها من التدابير المقيّدةَ للمرأة. وفي المحصّلة، فقد أشار هؤلاء المراقبون إلى مختلف الأفعـال المروّعـة التي ملأت شـوارع القاهـرة والتي تتجه في اتجاه واحد: اسـتهداف أجسـاد النسـاء[6]. يتطرق هذا البحث إلى دراسـة التغييرات المتّصلة بالسياسات ومسألة «الجندر» كما برزت في فنّ الغرافيتي الذي أشعل جدران القاهرة وشوارعها بالألوان.

الكلمات المفاتيح: غرافيتي؛ النسـاء المحتجّات؛ الجندر؛ الثورات العربية؛ جسد المرأة؛ مصر.

(5) Deniz Kandiyoti, «Disquiet and despair: the gender sub-texts of the 'Arab spring'» in **Democratic Wealth,** 26 June 2012.

http://www.opendemocracy.net/5050/deniz-kandiyoti/disquiet-and-despair-gender-sub-texts-of-arab-spring

(6) http://www.opendemocracy.net/5050/hoda-elsadda/egypt-battle-over-hope-and-morale,

Abstract

Terrorism, resistance and gender imaginary in Cairo Graffiti

Mona Abaza

Translated and designed by Huda Taleb

The issue of women's empowerment continues to be of paramount significance in determining the future of the incomplete Arab revolutions. Numerous scholars, activists, and feminists have commented with concern about the precarious position of women after the contagious revolutions, which started in Tunisia, Egypt and Libya. Many have expressed anxiety that the controversial gender issue in the Middle East will dominate the coming years, as even Christian leaders transmit Islamists' pressure on women to dress «more modestly» to their communities. Others have remarked that misogynist attitudes are observable today across the post-revolutionary Arab states, because the Islamists in power have revealed themselves to be agents of an «Islamic neoliberal» ideology that works hand in hand with constraining measures regarding women. These observers have pointed to various shocking acts that all converge in one direction: the targeting of women's bodies. This article attempts to weave a text on the recent changes pertaining to gender issues and politics in Egypt with the flowering art of graffiti that has filled the streets of Cairo.

Keywords: Graffiti; protesting women; gender; Egypt; Arab revolutions; woman's body.

المقدمة

جسّد الرئيس حسني مبارك الكهل، وعهده الطويل، المؤسسة البطريركية القمعية في مصر. وبعد الإطاحة بالرئيس في 11 فبراير / شباط من عام 2011، حلّ مكانه مجلس عسكري جلّه من الكهول استمر في استخدام العنف لإخضاع الاحتجاجات. وكانت موجات الانتقام والثأر هذه موجّهة نحو الشباب، كأن الصراع الذي تمثّل في عملية تشويه الأجساد الفتية كان بين جيلين: جيل الجنرالات الكهول وجيل المحتجين الشباب.

وبعد قرابة عام من انتخاب الرئيس محمد مرسي الذي ينتمي إلى تنظيم الإخوان المسلمين، تنامى شعور عام بأن شيئاً لم يتغير فعلياً في موضوع حقوق المواطنين. فأي من المسؤولين عن عمليات قتل المتظاهرين منذ يناير/كانون الأول 2011 لم يدن أو يحاكم. وهذا الأمر الذي ولّد موجات احتجاج جديدة قابله حكم الإخوان بموجات عنف واستخدام للبلطجية وتنامٍ لعمليات التحرّش الجنسي بغية إرهاب المواطنين ومنعهم من الاحتجاج في ميدان التحرير.

لكن هذه السياسات القمعية والبيانات المشرعنة لها من قبل المسؤولين العسكريين والساسة الإسلاميين، على حدّ سواء، أصبحت موضع سخرية وتعليقات لاذعة من قبل المعارضة وإعلامها؛ وكانت أشدها وطأة رسومات الغرافيتي التي أنتجها الناشطون المصريون الشباب في طول البلاد وعرضها. فأضحت تصاويرهم المناهضة للسلطة واحدة من أقوى الوسائط التعبيرية التغييرية والمناهضة للنظام. وفي الواقع، فالكثيرون يعتقدون أن المجلس العسكري قد سبق وهُزم معنوياً، ومن قبل مرسي، بفضل سخرية الجمهور من العنف عبر النكتة الشعبية والغرافيتي. في ما يلي يتطرّق البحث إلى دراسة التعبيرات الشعبية لهذه الحقبة وتطوّراتها من خلال رسوم الغرافيتي التي غطّت جدران القاهرة وشوارعها.

العنف العام ضد النساء: مصر تحت حكم المجلس العسكري

باستلام المجلس الأعلى للقوات المسلحة السلطة في فبراير / شباط 2011، أصبح التحرّش الجنسي[7] وسيلة واضحة وعلنية لتخويف المعارضين وإذلالهم، وتحديداً الحَراك النسوي المعارض. إذ تمّ استخدام الاعتداءات الجنسية لترهيب الصحافيات الأجنبيات[8] فضلًا عن تشويه وتحطيم صورة ميدان التحرير الذي أصبح منطقة تتمتع فيه النساء، بالأمان أقله من التحرّش الجنسي، منذ احتوائه الحَراك الثوري في يناير/ كانون الثاني وفبراير / شباط 2011.

في مارس/آذار 2011 أخضعت المتظاهرات لما أصبح يعرف بـ «كشوف العذرية» من قبل عسكريين. وبرّر المتحدث باسم الجيش هذا العمل بأنه إجراء لمنع المتظاهرات من لوم الجيش عن مسؤوليته في «فضّ بكارة» بعضهن[9]. سميرة إبراهيم التي كانت إحدى ضحايا عملية «كشف العذرية» تقدّمت بدعوى ضد الطبيب المسؤول في الجيش. ولكنه بُرِّأ مثل غالبية ضباط الشرطة المتورطين في قتل وجرح آلاف المتظاهرين في يناير/كانون الثاني وفبراير/ شباط 2011[10]. تجلى هذا الحدث في ميدان التحرير في القاهرة من خلال غرافيتي مميزّ (رسم 1).

(7) Gamal Essam El-Din, «Shura MPs fault protesters for Tahrir Square rapes, sexual harassment» in **Ahram online**, Monday 11 Feb 2013.

http://english.ahram.org.eg/NewsContent/1/0/64552/Egypt/0/Shura-MPs-fault-protesters-for-Tahrir-Square-rapes.aspx

(8) **Lauren Wolfe/CPJ Guest Blogger, «**Lara Logan sees parallels in Tahrir Square sex assault» in **The World Post**, 29 June 2012.

http://www.huffingtonpost.com/committee-to-protect-journalists/lara-logan-sees-parallels_b_1638682.html

(9) Elizabeth Flock «Samira Ibrahim is the woman behind Egypt's ban of virginity tests» in the **Washington Post,** Dec 27, 2011.

http://www.washingtonpost.com/blogs/blogpost/post/samira-ibrahim-is-the-woman-behind-egypts-ban-of-virginity-tests/2011/12/27/gIQACKNgKP_blog.html

(10) Protesters slam acquittal of virginity tests defendant On, Translated from Al-Masry Al-Youm **Egypt Independent**, Tue, 13/03/2012.

http://www.egyptindependent.com/news/protesters-slam-acquittal-virginity-tests-defendant

رسم 1: سميرة إبراهيم، شارع محمد محمود، ميدان التحرير، القاهرة.

[في قراءة لهذه الصورة، أبرز فنان غير معروف[11] بورتريه الناشطة سميرة إبراهيم، صاحبة قضية «كشوف العذرية»، تبرز فيه شامخةً، متسيّدةً المشهد، تليها مدرّعةٌ لا توازيها حجماً، وجنودٌ توحدوا في وجوههم المستنسخة حاملة صورة المجنّد الطبيب أحمد عادل المتهم بإجراء كشوف عذرية للفتيات اللاتي اعتقلن بعد فض اعتصام 9 مارس/ آذار 2011].

سعى خطاب النظام السابق، والذي استمر تداوله بعد فبراير/ شباط 2011، إلى تشبيه المحتجّات بالبغايا لتركهن بيوتهن والمشاركة في المظاهرات. وعملاً بهذا المنطق، فهنّ يستحققن أن يغتصبن. وللأسباب عينها قام بعض الدعاة السلفيين وأحد مقدمي البرامج التلفزيونية المناصر لمبارك في توصيف متظاهرة[12]، كانت إحدى ضحايا عنف الأمن، بـ «العاهرة» لأنها ظهرت شبه عارية بعد الاعتداء عليها. كانت

(11) مليحة مسلماني، غرافيتي الثورة المصرية، **المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات**، بيروت ط1 يناير 2013، ص 112. وفي رسم غرافيتي آخر لمجموعة «اسبراي» حمل تعليقاً تحت صورة مطابقة لسميرة إبراهيم: «مش هتقدروا تكسروني». مرجع سابق ص 111.

تعرفنّا على «أحمد عادل» من خلال ما كُتب تحت رسمه في إحدى لوحات الغرافيتي: «أحمد عادل الموجي - مغتصب عروض بناتنا». مرجع سابق ص 111.

(12) Karen Habashi, «The objectification of Women in Egypt» in CNN I Report , April 16. 2013. http://ireport.cnn.com/docs/DOC-958303

هذه الضحية قد شاركت في مظاهرة مناهضة للمجلس العسكري قرب مقرّ مجلس الوزراء في 17 ديسمبر/كانون الأول 2011. وكانت ترتدي الجينز والعباية والحجاب. تجدر الإشارة إلى أن قوات الأمن هاجمت في اليوم السابق للحادثة المتظاهرين بوحشية متسبّبة بقتل إثني عشر[13]، وجرح المئات وسحل إحدى الجثث إلى كومة القمامة. أما بعد ظهر ذلك النهار، فقد ضربت الشرطة العسكرية وسحلت المتظاهرة المحجّبة[14]، تاركة إياها مكشوفة الصدر وحمّالة صدرها الزرقاء ظاهرة للعيان[15].

ولسخرية القدر، أصبحت حمّالة الصدر الزرقاء هذه رمزاً سيميائياً للنضال الوطني ضد كل من المجلس العسكري والسلفيين على حدّ سواء. وفي 20 ديسمبر/كانون الأول 2011، قام نشطاء الثورة بإحدى أكثر المظاهرات «النِسْوية» أهمية ضد سياسات المجلس العسكري؛ انطلقت هذه المظاهرة من ميدان التحرير نحو ميدان طلعت حرب واستطاعت استقطاب الآلاف. يومها هتف المتظاهرون ضد المجلس العسكري وردّدوا شعار «نساء مصر خط أحمر» حاصدين زخماً شعبياً هائلاً. وبعد أن قام العسكر بمحو الشعارات والرسوم في شهر نوفمبر، ما لبثت جدران المدينة أن امتلأت بمئات الرسوم لـ «الحمّالة الزرقاء».

بعيد الحادثة، انتج الفنان التشكيلي محمد عبلة مجموعة مميّزة من اللوحات الزيتية بعنوان «ذئاب»، رسم فيها صاحبة «الحمّالة الزرقاء» تتعرّض للسحل والضرب من قبل رجال أمن رؤوسهم كرؤوس الذئاب (رسم 2). وفي تظاهرة فنية احتجاجية عرض عبلة رسوماته في ميدان عابدين وجال بها مع مجموعة من الفنانين عبر الميدان. ثمّ نشرها لاحقاً على حسابه الفيسبوكي، فعممها المتظاهرون مثل رسومات الغرافيتي الأخرى لـ «الحمّالة الزرقاء» في الساحات تذكيراً بالحادثة وتعبيراً عن رفضهم لها.

(13) Sunday updates: Tear gas fired in Tahrir Square, police beat and arrest protesters in **Egypt**. **Independent**, 21/11/2011

http://www.egyptindependent.com/news/sunday-updates-tear-gas-fired-tahrir-square-police-beat-and-arrest-protesters

(14) Lina El-Wardani, «Women activists refuse to be cowed by sexual violence, marginalization» in **Ahram online**, Thursday 8 Mar 2012.

http://english.ahram.org.eg/NewsContent/1/64/36225/Egypt/Politics-/Women-activists-refuse-to-be-cowed-by-sexual-viole.aspx

(15) أصبحت تعرف بـ «فتاة التحرير» و«ست البنات» وعُرفت حادثة الحمّالة الزرقاء بـ حادثة «فتاة التحرير».

رسم 2: ''مش هننسى يا ست البنات''

[بناء بصري لوني صاخب يؤرخ لواقعة سحل البلطجية للفتاة المنقبة والتي أطلق عليها اسم ''ست البنات'' لأنها بقيت مجهولة الهوية للإعلام. ترك الاعتداء الصارخ عليها آثاراً مهمة ومؤلمة في الذاكرة الجَماعية. وتكلم الفنان باسم الشعب معلناً أنهم لن ينسوا الجريمة].

النساء المحتجّات: مصر تحت حكم الإخوان

في عهد الرئيس محمد مرسي، استمرت الممارسات العنفية أداة تكتيكية لإرهاب المتظاهرات. فقد هوجمت صحافية شابة بوحشية من قبل مجموعة مساء يوم 21 أكتوبر2012، بعد أن حدثت المواجهات والصدامات بين أعضاء من تنظيم الإخوان المسلمين ومعارضين منعوا من دخول ميدان التحرير[16].

بعد شهر على الإعلان الدستوري للرئيس مرسي، قامت الحركات الشبابية

(16) Female reporter ‹savagely attacked and groped, in Cairo during live broadcast for French TV news channel in **Daily Mail Reporter**, 21 October 2012.

http://www.dailymail.co.uk/news/article-2220849/Sonia-Dridi-attack-Female-reporter-savagely-attacked-groped-Cairo-live-broadcast-French-TV-news-channel.html

رسم 3: «لا» متعدّدة الأشكال و«الحمّالة الزرقاء»

[«لا» لتعرية الشعب – «لا» لقانون الطوارئ – «لا» للكائنات الفضائية – «لا» لحكم العسكر – «لا» لقتل شيوخ الأزهر – «لا» للجدران العازلة – تحيا الثورة سلمية. غرافيتي نصي نموذجي للتعبير عن الرفض والمقاومة بتقنية الاستنسل لمجموعة «لا» من أعمال الفنانة بهية شهاب[17]].

الناشطة بنصب مخيّم احتجاجي سلمي خارج القصر الرئاسي في القاهرة. وتصاعدت وتيرة الاحتجاجات بالرفض والآلات (رسم 3) وتزايدت الاعتداءات الجنسية على ساحة الرفض، وبلغت الذروة حين أرسلت جماعة الإخوان المسلمين مناصريها المسلحين لمهاجمتهم في الخامس من كانون الأول/ ديسمبر 2012. نصب المسلحون غرفهم الخاصة للتعذيب بمساندة رجال الشرطة[18] مكرّسين بذلك مستوى عنفي نوعي جديد. فعلى ما يبدو كانت هناك عمليات

(17) بهية شهاب فنانة وباحثة وأستاذة مساعدة في قسم الفنون في الجامعة الأمريكية في القاهرة، أقامت معرضاً وألفت كتاباً بعنوان «لا ألف مرة»، قامت بهما بتجسيد كلمة «لا» بألف شكل مختلف استمدتها من فترة تمتد 1400 عاماً. وعند اندلاع الثورة قامت برسم «لا» متعددة الأشكال مع عناوين مختلفة مؤلفة بذلك غرافيتي نصي مع خرق وحيد هو رسمة الحمّالة الزرقاء.

(18) Mariz Tadros «Signs of Islamist fascism in Egypt?» in **Democratic wealth**, 8 December 2012. http://www.opendemocracy.net/5050/mariz-tadros/signs-of-islamist-fascism-in-egypt

اغتصاب ممنهجة للنساء المحتجّات في ميدان التحرير من قبل مجموعات منظمة من المجرمين عملوا على اصطيادهن وعزلهن قبل اغتصابهن. ومذّاك تكررت عمليات الاغتصاب هذه بانتظام، وكأن التحرش الجنسي أصبح مادة دسمة ومخططاً لها لتشويه صورة الميدان. وفي موازاة ذلك، وعبر تكتيك ممنهج من قبل النظام لترهيب النساء المتظاهرات، اعتدى مسلحون على عشرين امرأة في حوادث متفرقة جرت في غضون عشرة أيام خلال شهر نوفمبر 2012 [19]. وفي فبراير 2013، حمّل بعض أعضاء مجلس الشورى - المهيمن عليه من قبل إسلاميين - المسؤولية لضحايا الاعتداءات الجنسية من النساء لأنه كان حرياً بهنّ ألاّ يتظاهرن في ميدان التحرير[20]. وبمعنى آخر فقد شرّع النظام عمليات الاعتداء والاغتصاب.

هذا العمل الغرافيتي المشبع باللون الأسود من أعمال ميرا شحادة وزفت. عُرف العمل بالأوساط الشبابية باسم «دائرة الجحيم» لما يمثل من حلقات البلطجية حول النساء للاستفراد بهن والاعتداء عليهن في عمليات ممنهجة ومتكررة. تكلل العمل الذي أنجز في الذكرى الثانية للثورة بتعابير تهكمية وجارحة تداولها المعتدون مثل: «متخافيش احنا جاين نساعدك»، و«بنت تتاكل الصرامي»، و«أنت مش شايف هي لابسة أيه»، و«هي أصلاً عايزة كده»[21]...

إن تكتيك الإذلال عبر عملية الاعتداء الجنسي على النساء، شابة كانت أم عجوزاً، له سوابق في مصر. ومردّ ذلك في أكثر التعليلات شيوعاً بأنه نتيجة الكبت الجنسي أو المحرّمات والتقاليد المتولدة من روادع دينية تفرّق بين الجنسين. أما الأسباب الأخرى فهي العوامل الاقتصادية الشديدة الصعوبة والمرتبطة بالنمط

(19) Mosireen, «Sexual Torture is Systematic: from Mubarak and Scaf to the Muslim Brotherhood (video)» in **Jadaliyya**, 24 June 2013.
http://www.jadaliyya.com/pages/index/12410/sexual-torture-is-systematic_from-mubarak-and-scaf

(20) Gamal Essam El-Din, «Shura MPs fault protesters for Tahrir Square rapes, sexual harassment» in **Ahram online** , Monday 11 Feb 2013.
http://english.ahram.org.eg/NewsContent/1/0/64552/Egypt/0/Shura-MPs-fault-protesters-for-Tahrir-Square-rapes.aspx

(21) النصوص الواردة في العمل من إنتاج الفنانة ميرا شحادة التي كانت لها أعمال غرافيتي متعدّدة تضمّنت رسائل واضحة ضد التحرش الجنسي. كما أضاف الفنان زفت في هذا العمل الفني بعض التعابير وهو فنان الغرافيتي الذي حملت العديد من جدران القاهرة كماً من توقيعه.

رسم 4: "دائرة الجحيم"

[رسم على حائط المجلس الأعلى للقوات المسلحة في شارع محمد محمود، يصوّر الاعتداء على النساء بالسكاكين في ميدان التحرير، حيث تصاعدت وتيرة العنف عامة والعنف الجنسي خاصة، في عامي 2011 و2012].

الاستهلاكي السائد فضلاً عن عدم القدرة على تحمّل كلفة الزواج في مجتمع يضم ثمانية ملايين عازب وعازبة في عمر يفوق 35 عاماً، وفي موازاة عُرفٍ يقضي بتحريم العلاقة الجنسية خارج إطار الزواج. وفي رأيي تبقى هذه التعليلات التنميطية بسيطة. فعندما تتحول السلطة الاستبدادية، والتي تدّعي أنها تنطق باسم القيم الإسلامية وتدافع عن الشريعة، إلى مرتكب أساسي في عملية العنف الجنسي في الفضاء العام، فلما لا يتبع «المواطنون» المسار العنفي عينه؟

يسجّل يوم الأربعاء الأسود في 25 مايو 2005 علامة فارقة حيث تعرضت المتظاهرات لأول عملية اعتداء جنسي في تاريخ مصر الحديث. فقد قامت النساء بالتظاهر أمام نقابتي الصحافة والمحاماة ضد التعديل الدستوري الذي يضمن وصول ابن الرئيس مبارك لسدّة الرئاسة. مورست العمليات العنفية الجنسية ضدهن من قبل البلطجية المدفوعي الأجر التابعين للحزب الوطني الحاكم. وتبع هذه الحادثة عمليات اغتصاب في جميع أنحاء مدينة القاهرة طالت نساء يافعات، أكانت محجبات أم لا، في موسم الاحتفالات الدينية في 2006. ولا تتعدى كل الاعتداءات على النساء منذ فبراير 2011 كونها طبعة مستنسخة، إذ ظهرت بلطجية العهد السابق من جديد وعاثت في المدينة تحرّشاً واعتداءً، بينما وقفت قوى الأمن متفرّجة، إن لم نقلْ متواطئة.

رسم 5:

[غرافيتي مؤلف من ستة مقاطع على شكل مربعات ملوّنة تضمّنت رسومات ونصوصاً ترفض التحرش الجنسي. إلى اليمين: «لا للتحرش» (أسفل)، «اللي يقولك يا فرسه ارفسيه» و«أوقفوا التحرش» (أعلى). في الوسط: «مهما بان أو ما بنش جسمي حر ما يتهنش» (أسفل)، «اللي يقولك يا مشنه اديله بالاجنة» (أعلى). إلى اليسار:«استرجل واحميها» (أسفل)، «اللي يقولك يا بطل وري له العضل» و«اوقفوا التحرش» (أعلى)].

النساء في العملية الانتخابية والإخوان في مجلس الشعب

اصطدم الظهور الساحر للنساء في ميدان التحرير بغيابهن شبه المطلق عن مجلس الشعب المنتخب في نوفمبر[22]، والذي حُلّ لاحقاً. فبالمقارنة مع المغرب وتونس، سجلت مصر أدنى تمثيل للنساء في مجلس الشعب، إذ فازت ثماني سيدات فقط وتم تعيين اثنتين[23]. تعود بعض أسباب هذه الهزيمة بحسب هانيا

(22) Nicola Pratt, «Egyptian Women: Between Revolution, Counter-Revolution, Orientalism, and «Authenticity» Authenticity» in **Jadaliyya,** 6 May 2013. http://www.jadaliyya.com/pages/index/11559/egyptian-women_between-revolution-counter-revoluti

(23) وفق هانيا شلقامي شكّلت النساء نسبة 17٪ في البرلمان المغربي، بالرغم من فوز الأحزاب الدينية؛ في حين حازت على نسبة 28٪ من المقاعد في البرلمان التونسي. وعلى النقيض فقد فازت النساء فقط بنسبة 2٪ في مصر.

رسم 6:

[الصورة تحمل عملين فنيين متجاورين: ''الوصيفات'' من أعمال الفنان علاء عوض (إلى اليمين) في مقابل القسم الأول من جدارية ''الثعبان المجنّح'' الرائعة للفنان عمار أبو بكر].

شـلقامي إلى كـون «دولة راعية للحركات النِسْـوية» فرضت «كوتا غير شـعبية ضمن ممارسات فاسدة في العملية الانتخابية».

تشـير رؤوس الثعبـان الثلاثـة فـي هذا الجـزء مـن الجدارية إلى قـوات الأمن الداخليـة (القبعـة السـوداء)، وقـوات الجيـش (القبعـة الخضـراء)، وقوات الشـرطة العسـكرية (القبعـة الحمـراء). اسـتخدم الفنان فـي عمله رمـوزاً اسـتلهمها من الفن المصري القديم حيث وظف الثعبان، وهو رمز الخلود، ليشـير به إلى الشـر والأذى وسعي النظام إلى البقاء والخلود في الحكم[24].

(24) انظر: مليحة مسلماني، **غرافيتي الثورة المصرية**، مرجع سابق، ص 223 – 224.
الجدران تهتف – جرافيتي الثورة المِصرية، كتاب جماعي، زيتونة 2012، ص 492 – 493.
هنا روبيلين، ترجمة هبة شبلي، «بحبك يا بلادي» «تحولات الربيع العربي – الوطنية والجرافيتي»، **مجلة – فكر وفن** – معهد غوته – تشرين الثاني/ نوفمبر 2013.
http://www.goethe.de/ges/phi/prj/ffs/the/a100/ar12240681.htm

في المقابل، رسم علاء عوض لوحته «الوصيفات» تفاعلاً مع جدارية بكر (رسم 6)، فولّد بذلك متعة فكرية للمتلقي. إن تصوير المجلس العسكري على شكل ثعبان ضخم مشهد لا يحتاج إلى شرح، أما نتاج عوض الفني المضاف إلى تلك الجدارية فهو أمر مثير للاهتمام. سبع فتيات فرعونيات في مواجهة الوحش، الثعبان بثلاثة رؤوس، ينحنين بمنتهى الود والوقار نحوه. وبيت القصيد أن إيماءاتهم الرقيقة المعبّرة ترمز إلى حكمة النساء المصريات على مدى قرون (كتابات هيروغليفية مصاحبة للوصيفات) وبالتالي فهي تجسد النقيض للشر والأذى الذين يمثله الثعبان. إنه «التفوق من خلال الحكمة» في الرسالة التي حملتها هذه المشهدية الغرافيتية المركبة.

جسّدت جلسات مجلس الشعب القصيرة الأمد، من يناير إلى يونيو 2012، هاجس الإسلاميين الخطر والمتمثل بممارسة السيطرة على جسد المرأة من خلال مسوّدة الدستور الرجعية المنحى التي تطالها. فقد تضمّنت مشاريع قوانين تجيز ختان الإناث [25]، وتطالب بخفض سن الزواج للفتاة إلى تسع سنوات[26]، وترفض قانون الخُلع الذي يجيز للمرأة تقديم طلب الطلاق.

رسم 7: «**مَتْصَنَّفْنيش**»
[لا تصنفني (بالمحكية المصرية)
وبورتريهات لثلاثة نساء إحداهن
محجبة وأخرى غير محجبة وواحدة
منقبة، عمل مجموعة «نون النسوة»،
القاهرة شارع محمد محمود[27]].

(25) Amr Dalsh, «Egypt to revive female genital mutilation in the name of Islam?» in UK Raine timeline, May 16, 2012.
http://rt.com/news/egypt-revive-mutilation-alarm-372/

(26) http://www.hrw.org/ar/news/2012/10/08-1

(27) «نون النسوة» مجموعة تدافع عن المرأة وقضاياها ومكتسباتها. تعرّف عن نفسها بأنها مجموعة من الشابات والشباب تهتم بقضايا المرأة وتهدف إلى كسر «التابوهات» المجتمعية وذلك من خلال استخدام الغرافيتي في ما أطلقوا عليه «جرافيتي حريمي».

النائبة البرلمانية عن حزب الحرية والعدالة عزّة الجرف كانت من أشد المؤيدات لهذه المشاريع التي دعت إلى إلغاء قانون مكافحة التحرش الجنسي معللة ذلك بأن «سبب التحرّش هو عُري النساء، وبالتالي فالمتحرّش غير مخطئ» إذ أن المسؤولية تقع على النساء في قضية التحرش لأنهن بثيابهن الخفيفة يثرن غرائز الرجال[28]. ومما أثار قلق الحركات النسائية دعوتها إلى إلغاء قانون الخُلع ومنع إثبات أبناء الزنا؛ ومطالبتها بإلغاء القانون الذي صدر حديثاً والذي يمنح الجنسية للأطفال من آباء أجانب. والطامة الكبرى تمثلت بدعوتها إلى الاعتراف بحق الزوج باغتصاب زوجته إذا تمنّعت عن إقامة علاقة جنسية معه ومنعها من السفر من دونه (كي يتم لاحقاً فرض قانون طلب إذن من الزوج يسمح للزوجة بالسفر). كما تمنّت إلغاء قانوني إخبار الزوج زوجته الأولى برغبته بالزواج بأخرى، وتمكين الزوجة المطلقة من شقة الزوجية[29]. وجاهرت بدعمها لختان الإناث، الذي منع عام 2007 بعد نضال طويل للهيئات النسائية، ووسمته بـ «جراحة تجميلية»[30]. فكيف تختلف النائبة الجرف عن السلفيين الذين يشعرون بالتهديد لوجود المرأة في المجال العام والذين يسعون لشطبها من الحياة السياسية (الأمر الذي يلغي وجود الجرف في مجلس الشعب)؟ ويطالب السلفيون بإلغاء قانون تحديد سن الزواج منادين بالزواج عند سن البلوغ وبرجم الزانيات؛ وهي كلها أمور تُشرّعُ للتعدي على حرية المرأة. وكيف يمكن للمرأة ألاّ تشعر بالخطر حين يرسل الإخوان، كجزء من خدماتهم الاجتماعية في المجتمعات الفقيرة والمهمّشة، «وحدات صحية متنقلة» إلى الصعيد لتقديم «خدمة» ختان الإناث كما لاحظت ماريز تادرس؟ وبالرغم من نفي الإخوان ذلك[31]، فقد أكد باحثون وناشطون أن المطويات التي وزعوها في قرية أبو عزيز في

(28) Sawsan Gad, «We mold the collective memory of sexual assault» in **Egypt Independent,** Tue, 03/04/2012.

http://www.egyptindependent.com//opinion/we-mold-collective-memory-sexual-assault

(29) http://nwrcegypt.org/

(30) Maggie Michael, **«Egypt Officials Ban Female Circumcision»** in Washington post, Friday, June 29, 2007.

http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/06/29/AR2007062901284.html

(31) Mariz Tadros, «Mutilating bodies: the Muslim Brotherhood's gift to Egyptian women» in **inclusive Democracy,** 24 May 2012.

http://www.opendemocracy.net/5050/mariz-tadros/mutilating-bodies-muslim-brotherhood's-gift-to-egyptian-women

المنيـة قد روّجت بالفعل للخدمة[32]. وكانـت هذه الوحدات الصحية تجول وتصول في القرى بينما كان النظام الصحي في حالة انهيار.

الخاتمة: ثورة غير مكتملة

ويبقـى هذا المقال غير مكتمل، كما هو حال الثورة المِصرية نفسـها. هي ثورة غيـر مكتملة لأن العديد في مصر يشـعرون أن الإسـلاميين خطفوا ثورتهم بمسـاندة الجيـش. وبالتالي فليس هناك من اسـتنتاجات يمكن الـكلام عنها. وفي موازاة ذلك تتصاعـد وتيرة رسـومات الغرافيتـي متخطية كل محـاولات طمسـها وإزالتها. ومنذ تسـلّم مرسي سدّة الرئاسـة حاول الإسلاميون السيطرة على الحيطان وإنتاج غرافيتي خاص بهم وطمس رسـومات مناوئيهم، لكنهم فشـلوا في بث روح النكتة ولم يكن لرسوماتهم أي تأثير يذكر.

تـم التحضير لحركة احتجاج شـعبية عارمة في عدة محافظـات نظمتها أحزاب وحـركات معارضـة فـي 30 حزيـران 2013 ضد الرئيس مرسـي عبر حركـة «تمرد». وتبقى شـوارع مصر نابضة بالثورة والثوار، وتبقى فنون الشارع/ الغرافيتي خير شاهد علـى حركات الاحتجـاج، وتبرز هـذه السـرديات البصرية بوصفها خيـر معين على أحقية المطالبة بالمساواة بين الجنسين. فهذه «الأيقونات» المضحكة والمثيرة تعلمنا أن لا رجوع إلى الوراء. فالثقافة الشـبابية البديلة ستستمر في إبداء مظاهر الاحتجاج وخوض حربها ضد نظام بطريركي متسلّط بائد عبر الفن والفكاهة.

ولعل هذا الرسـم هو خير دليل على روحية الثورة المسـتمرة، وحضور النسـاء وفاعليتهنّ، وفنيّة التعبيرات ومبتكرها في فن الشارع بامتياز، فن الغرافيتي القاهرية.

(32) Lauren E. Bohn and Omnia Al El Desoukie, **«Christians in Egypt: A storm within the storm» Via Global Post**, by—excerpt, Egypt, 05/24/2012.
http://azzasedky.typepad.com/egypt/2012/05/christians-in-egypt-a-storm-within-the-storm.html

رسم 8: سيدة تحمل قنبلة في يدها من أعمال كايزر[33].

[في تصوير استعادي لدعاية الصابون التي انتشرت في منتصف القرن الماضي في المجلات والصحف، تطل هذه السيدة حاملة قنبلة يدوية بدل الصابونة. حركة التضفير السيميائية هذه تؤشر إلى مدلول يختصر صورة المرأة المصرية كفاعلة أساسية في الثورة. وفي تشكيل حروفي متكرر لـ «لا» التي أنتجتها الباحثة والفنانة بهية شهاب (رسم 3)، توسطت رسمة هذه السيدة كتابة لفنان مجهول تضمنت شعار «لا لحكم العسكر» ومقولة بابلو نيرودا الشهيرة «يمكنك أن تدهس الورود لكنك لا تستطيع أن تؤخر الربيع»].

(33) الجدران تهتف – جرافيتي الثورة المصرية، ص 210.
والفنان كايزر Keizer من أشهر رسامي غرافيتي الثورة.

تجليّات الثورات العربية
في تعبيرات الشباب المسرحية المتغيّرة

وطفاء حمادي
جامعة الكويت
watfaba@hotmail.com

الملخص

تعيش المجتمعات العربية اليوم تحولات حملتها رياح ربيعية ولكنها عاصفة، وأنتجها الحراك السياسي الذي قام على عاتق الشباب في العالم العربي ولا سيما في تونس ومصر وليبيا واليمن وسوريا التي ما زالت تسعى لبلوغ هذه الحالة الثورية التغييرية. وللتعبير عن هذه التحولات ظهرت ممارسات مسرحية من نصوص وعروض أنجزها مسرحيو شباب الربيع العربي من مصر واليمن وسورية وتونس، وهم من الذين مهدوا لقيام الربيع العربي، وجسدوا في نصوصهم رؤيتهم الفكرية التغييرية الثورية. وللتعرف إلى هذه الرؤية نقوم بدراسة مكونات النصوص البنائية الفنية والفكرية، ولرصد علاقة هذا المسرح مع المتلقي الجديد، ومفهومه الحديث للهوية وخصوصيتها. وفي ختام البحث نشير وبدقة إلى أن البنى المسرحية الفنية والفكرية هي بنى متغيرة غير ثابتة، لأنها ما تزال في حالة سيرورة لم تكتمل عناصرها بعد.

الكلمات المفاتيح: التغيير؛ الثورة؛ البنية الفنية المسرحية؛ الرؤية الفكرية؛ المتلقي؛ الشباب؛ الربيع العربي.

Résumé

Manifestation des révolutions arabes au sein des expressions théâtrales des jeunes

Watfa Hamadé

Les sociétés arabes vivent aujourd'hui différentes métamorphoses suite au printemps arabe. Ces changements importants sont le fruit d'un mouvement politique d'une jeune génération qui lutte pour atteindre des objectifs révolutionnaires dans les pays arabes tels la Tunisie, l'Égypte, le Yémen et la Syrie. Ces changements sont exprimés et illustrés dans l'écriture des textes théâtraux par des jeunes auteurs qui ont initié et marqué la naissance du printemps arabe en incarnant leur vision intellectuelle et révolutionnaire dans des textes dramatiques. Afin de comprendre cette vision, nous allons étudier la structure des textes artistiques et intellectuels (modèles des textes théâtraux de Tunisie, Yémen. Égypte, Syrie) et poursuivre la relation du nouveau récepteur avec cette nouveauté dans le théâtre révélant un nouveau concept de l'identité. L'étude a permis de souligner les structures de ces textes artistiques et intellectuels qui représentent une certaine instabilité et une variation, révélant un processus d'éléments innovateurs bien qu'inachevés.

Mots clés: Foule psychologique; théâtre ; jeunes; performance de l'art; paradigme; Printemps arabe.

المقدمة

تعيش المجتمعات العربية اليوم تحوّلات حملتها رياح ربيعية ولكنها عاصفة، وأنتجها الحراك السياسي الذي قام على عاتق الشباب في العالم العربي، ولا سيما في تونس ومصر وليبيا واليمن وسوريا التي ما زالت تسعى لبلوغ هذه الحالة التغييرية. وتعزو هذه التحولات – حسب عزمي بشارة – «سيميائيًا برفض البوعزيزى للبطالة، والإذلال الأمني، واستخدام حرق الذات كصرخة قصوى تعبّر عن انسداد، وحركة خالد سعيد في مصر التي قامت على رفض مقاربة أجهزة الأمن العربيّة لكرامة المواطن وانتهاكها حرمة جسده. وهو أمر لا تفهمه الأنظمة البطريركية التي ترى في جسد المواطن ملكا لها، ولا ترى في الضرب انتهاكا لحرمته، بل تأديبا مثلما يفعل أب قاس ينزلق إلى السادية أحيانا»[1].

وقد أسس هذا «التأديب» وانتهاك حرمة الجسد لرفض الشباب وتمردهم، ومهّد لقيام الربيع العربي برفضه هذه السلطة الأبوية، كما مهّد لتغيير أحوال الثقافة والمسرح: نركّز في هذا المجال على المسرح، لأنه محور البحث الذي سيتناول الممارسات المسرحية، أي النصوص التي تجسّدت فيها الرؤية التغييرية الناتجة من المتغيرات السياسية التي أفرزتها ثورات الربيع العربي. نتناوله في هذا البحث لنتبين الرابط العلائقي بين الثورة والتغيير وانعكاسه على المسرح، دون التغاضي عن بعض المساءلات التي يثيرها هذا الرابط العلائقي ومنها: ما هي تجليات التغيير في المسرح ؟ هل أحدث ذلك تغييرا في البنية الفنية المسرحية، وهل أسهم في تخلي هذه البنية عن عناصر مكوناتها التقليدية؟ أم أسهم في تمثيله عناصر واتجاهات فنية جديدة تابعة لتيارات فكرية وثقافية وفنية ما بعد حداثية تتلاءم مع الوضع السياسي والفكري والفني المتغير؟ وسنبحث ذلك مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذا الفن المسرحي لم تتضح ملامح بنيته بشكل نهائي بعد ولم تتكئ على تراكمات تؤدي إلى نقلة نوعيه نهائية أو واضحة المعالم، فهو ما زال يرسم صورته الأولى لوضع

(1) عبد الله الطحاوي، حوار مع المفكر العربي عزمي بشارة، «الربيع العربي صرخة وجودية من أجل الحرية والكرامة»، **مجلة الأهرام الديمقراطية**، 15–1–2013. democracy_social@ahram.org.eg

لبنة التأسيس المواكبة لمسار التغيير، في تونس ومصر وسورية واليمن.

ولمعالجة ذلك اتبعنا المنهجية بالتمهيد النظري:

1- التمهيد النظري للتعريف بالعلاقة بين المسرح والتحولات السياسية والثقافية بشكل عام

أ- النموذج المعرفي: الصراع بين الأبناء والآباء

ربطاً بمفهوم الصراع الذي أشار إليه بشارة، نرى أن هؤلاء الشباب يسلكون مسارات تغييرية شاقة، وهي وإن لم تبلغ نهاياتها بعد، فذلك لأن طريق نضالها طويل ولأن فترات المخاض ضرورة حتمية يجب أن تمر بها هذه المجتمعات، التي خضعت منذ مدة طويلة لسلطة قمعية وفاسدة وغير عادلة. ويخوض هؤلاء الشباب، نتيجة لذلك، معركة صراع سياسية وفكرية وفنية، بهدف التجديد الذي برز بطرح الشباب لشعارات تثويرية تتلاءم مع هذا الصراع، ومع ما أنتجته التحولات الجديدة من تغيّر في مفهوم النموذج المعرفي «البراديغم» أي «النسق المعياري الإدراكي» الذي ينظم تفكيرنا في حقل معيّن ويوفر له الأسس والإطار ويضع حدوده ونطاقه مثل: المفاهيم والنظريات والمنظورات ورؤية العالم»[2].

مفهوم، دفع بهؤلاء الشباب العرب لخوض تجربتهم الثورية الهادفة الى التغيير بأساليب مغايرة ومختلفة تتجاوز الأساليب القديمة، وتعمل على كسر التابوهات. فسلكوا طريقهم وسكنوا ميادين التحرير طارحين شعاراتهم هم، شعارات لم تُمْلَ عليهم ولم تسقط إسقاطا، ولم تُصغ إيديولوجيا بل تميّزت بنأي هؤلاء الشباب عن الدوغمائية ورفض الالتزام بمبادئ الأحزاب التقليدية. لقد مارسوا حياتهم بمنأى عن توجيهات القيادات ومارسوا الديمقراطية في التعبير عن أنفسهم، وكان هدفهم دائما حسب – لوبون – «هو التغيير العميق الذي يصيب أفكار الشعوب... ذلك أن المتغيرات الوحيدة المهمة، أي تلك التي ينتج منها تجدد الحضارات هي تلك التي

(2) Mona Abul–Fadl, «Paradigm in Political Science Revisited: Critical Option and Muslim Perspective», in **The American Journal of Islamic Social Science**, Vo.6, No.1 September 1989. p. 15. عن www.qudwal.com.

تصيب الآراء العامة والتصورات والعقائد»[3].

لأن هـؤلاء الشـباب الطليعييـن الذيـن صنعـوا الثـورة بأفكارهـم وبفنونهـم، تجمعوا وهم غير متجانسـي العناصر التي هي – حسب لوبون – «الطوائف والفئات والطبقات»[4]. فسلكوا طريقهم واختطوا مسارهم بدافع يحيل كارل كاوتسكي المنظَر الاشـتراكي الألماني أسبابه إلى «إن كان تحريك الجماهير يتم لأسباب نفسية بشكل عام، فهناك أسباب اجتماعية واقتصادية أيضاً»[5].

لهذه الأسباب وبهذه الروح الجماعية اجتمع هؤلاء في ميدان التحرير وخاضوا تجربـة هي – حسـب صادق جلال العظم – «غير مسـبوقة – علـى حد علمي – في تاريخنـا السياسـي والاجتماعـي المعاصر، أي فـي تاريخ التظاهر العربي أو أشـكال الاحتجاج الشعبي أو أنواع المعارضة السياسية الجماهيرية سابقاً»[6].

ب- تحولات في الفكر السياسي وفي الفن

من الحتمي أن ينتج من هذا النسـق السياسـي المتغير والتغييري ممكن إبداعي تغييـري ثوري سـيصطرع مع مفاهيم وأنظمـة إدراكية – والتعبير لصليحة – تشـتبك علائقيا مع الأنسـاق الفكرية الثقافية والسياسـية السـائدة، أي مـع النموذج المعرفي (البراديغم) السـائد، الذي ينتجه الآباء على المسـتويات الفكرية والسياسية والأدبية، ومـع ذلك الـذي ينتجه الأبنـاء والذي تحيل جوليا كريسـتيفا سـببه إلـى «أن هؤلاء الآباء هيمنوا بسـلطة التملك على مقدرات المجتمع الذي ولدوا ونموا فيه ورفضوا تمردهـم الطبيعـي والسـلمي، مما دفـع بالأبناء إلى التمـرد العنيف عليهـم، بدءا من رفض كتاباتهم الستينية العقيمة والسبعينية الزائفة الحالية التقليدية، مرورا بحقهم في

(3) غوسـتاف لوبـون، **سـيكولوجية الجماهيـر**، ترجمـة وتقديم هاشـم صالح، دار السـاقي بيـروت، 1997، ط1، ص 43.

(4) لوبون، مرجع سابق، ص 43.

(5) مرجع نفسه، ص 22–23.

(6) يوسف حجازي، «صادق جلال العظم يحسم أمره وينتقل إلى التنظير العلني للسُنة والفكر الإسلامي السياسي البزنسـي» تعقيبـاً علـى محاضـرة القاها صـادق جلال العظـم في برليـن. **موقـع قنطـرة** www.quantara.de للحـوار مع العالم الإسـلامي من نص المحاضرة عن موقـع جدليـة http://www.jadaliyya.com/pages/index/11429/ اقتراح اختصار أو حذف الوصلة ووضع عنوان يوسف حجازي.

إبداء الرأي الحكيم في أعمالهم وعروضهم في العقد الأخير...»[7].

ومن بوادر هذا التغيير ظهور الإبداع الجديد في ميادين التحرير الذي أصبح له التأثير الكبير في الجموع المحتشدة في هذه الميادين، وأسهم كما أسهمت الكتابة عامة – حسب ما أورده السيد ياسين – في «القيام بثورة في المجتمع»[8]. وكذلك يمكن أن يؤدي – حسب فيرجينيا وولف – «إلى تغيير سياسي وثقافي» لأن قصيدة ما قد تسبب في ظهور جمهورية إلى الوجود»[9].

وتبلور هذا الإبداع الجديد أيضا بظهور تعبيرات استجابت تلقائيا وعفويا لهذه التحولات والتغيرات ولهذا الحراك، مثل: الموسيقى، والغرافيتي والمسرح، وقد أسهمت هذه التعبيرات بدورها في هذه التغييرات المجتمعية، كما شاهدنا في ميدان التحرير في مصر مثل «فرق الأندرغراوند»، وهي ظاهرة فنية جديدة بدأت في مصر تنتقد وتسخر بشكل لاذع وتحريضي، وتسجل ليوميات الثورة المصرية على جدران ميدان التحرير وبورسعيد وغيرهما من جدران المناطق المختلفة. وفي تونس، البلد الذي انطلقت منه أولى رياح التغيير الثورية توجد أيضا ظواهر غنائية ذات طبيعة ثورية حتى وإن كانت لا تهتم كثيرا بأحداث الشارع الثوري لكنها تهتم بهموم الشباب ومشاكلهم اليومية. وفي ليبيا برزت ظواهر فنية موسيقية تأثرت بالثورة، بل وشاركت فيها، إذ كانت الفرق تشارك في القتال بحكم دموية الثورة الليبية».

و«امتدت ظاهرة الغرافيتي الثورية إلى اليمن، فاتخذت توجها آخر ذا بعد إنساني وأمني أيضا حيث ساهم الغرافيتي في مساعدة الأجهزة الأمنية والعدلية في البحث عن المفقودين، فأطلقت حملة «لون جدار شارعك»[10].

(7) **نصوص مسرحية، جمهورية مصر العربية**، تحرير وتقديم حسن عطية، ملتقى الشارقة لكتاب المسرح العربي، الدورة الأولى 2011، ص 5.

(8) السيد ياسين، **التحليل الاجتماعي للأدب**، بيروت، دار التنوير، 1982، ص 66 عن نهاد صليحة، **الحرية والمسرح**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 24.

(9) Michèle Barrett, *"Ideology and the cultural production of gender"* Feminist Criticism and Social Change, ed. Judith Newton and Deborah Rosenflet, London Methuem, 1985, p. 68. عن نهاد صليحة، مرجع سابق.

(10) صفاء العزب، «الفرق المسرحية الثورية ظاهرة فنية في مصر ودول الربيع العربي»، **جريدة الشرق الأوسط**، الثلاثاء 7 مايو 2013 العدد 12579.

وفي سوريا التي ما زالت تعتصرها عواصف التغيير وتلح على تفجير مكنونات الـذات البشـرية، والبـوح بها، اسـتحال تكرار تجربة ميـدان التحرير ولكننا، حسـب صادق جلال العظم، نجد أن بعض أهم وأروع التعبيرات الفنية الهادفة للربيع العربي قـد خرجت من سـوريا وأنتجتهـا ثورة سـوريا: الأغنية، الرقصـة، التمثيليـة، الفيلم، الفيديو، الكاريكاتير الصارخ، الشعار المتهكم، التعليق الساخر، الموقف المستهزئ، كما تميزت ثورة الربيع السوري بعفويتها الشعبية وتنسيقياتها الشبابية»[11].

2- فنون الربيع العربي في محاور المؤتمرات والدراسات

شـكلت فنـون الربيـع العربـي وصيغ التعبيـر عنـه، موضوعات لعـدد كبير من المؤتمـرات والدراسـات بهـدف التقييـم والاطلاع على آليـة تفكير الشـباب. لذلك عقدت المؤتمرات، وأقيمت الدراسات السياسية والفنية والفكرية بهدف دراسة هذه التجربة الشـبابية السياسـية والفنيـة وتقييمها، مثـل جامعة قناة السـويس التي أقامت المؤتمـر الدولـي الثاني بعنوان «حـركات الاحتجاج الجماهيريـة والفئوية في العالم العربـي» النشـأة والتاريخ والمقومات والآثـار» (خلال الفترة مـن 1-4-2013 وحتى 3-4-2013)[12]. وأقيمت ندوة بعنوان «المسـرح والتغيرات العربية الربيع العربي»[13]. وكذلك أصدر مركز دراسات الوحدة العربية كتابا ضم أبحاثا لمجموعة من الباحثين والمفكرين العرب بعنوان «الربيع العربي... إلى أين؟»[14].

كما تطرق عدد من المفكرين العرب إلى هذا الرابط العلائقي بين الربيع العربي وعودة الناس إلى السياسة مثل صادق جلال العظم «الربيع العربي هو ببساطة عودة السياسة إلى الناس وعودة الناس إلى السياسة بعد اغتراب وابتعاد طويلين، ومعروف أنـه تمّ التعبير عن ذلك كله في الصيحة الشـعبية المدويـة للربيع العربي: «لا تمديد،

(11) أنظر يوسف حجازي، «صادق جلال العظم..»، مرجع سابق.

(12) موقع **جامعة قناة السويس** www.scuegypt.edu.eg.

(13) سـبعي السـيد، «مسـرح الربيع العربي يتصدر المشـهد في الندوة الدولية تحولات الفرجة/ فرجة التحولات»، طنجـة – www.al—masrah.com6/6/2012 **والاتحـاد العام للمهن الدرامية السـودانية** –https://www.ar .ar.facebook.com

(14) **الربيـع العربـي... إلى أين؟ أفـق جديد للتغييـر الديمقراطي**، تحرير عبد الإلـه بلقزيز، مركز دراسـات الوحدة العربية، بيروت، 2011.

لا تجديد، لا توريث». أفصحت هذه العودة الشعبية المتبادلة إلى السياسة عن تطور هـام يمكن تسـميته بـتجربة ميـدان التحرير الجديدة في المجتمعـات العربية إن كان ذلـك في القاهرة (حيث محور هـذه التجربة ومركزها) أو في تونس العاصمة أو في صنعاء أو في بنغازي مطالب «ميدان التحرير» وأشواقه وشعاراته جميعها كانت تدور حول الحرية والحقوق، والكرامة الوطنية والكرامة الشخصية، التعددية والديمقراطية والشفافية والمساواة والعدالة الاجتماعية»[15].

3- المسرح، وتجليات الثورة وثيمة البحث

لقد انجلت الأسـباب السياسـية والسوسيولوجية والانطولوجية في كل من هذه المناطق التي شـكلت سياسيا نماذج تغييرية، والتي حدت بهؤلاء الشباب إلى التمرد والعمل على التغيير على الصعيدين السياسي والإبداعي، ولا سيما الإبداع المسرحي المنفتـح علـى كل الاتجاهات والتيـارات الفنية خاصـة تلك المتأثـرة باتجاه ما بعد الحداثة. والتي سـنتبينها من خلال دراسـة النموذج المسـرحي الذي احتذاه شـباب المسـرح، والـذي قدم بعضه في ميـدان التحرير، حيث بادروا إلـى وضع تصوراتهم التـي حددت مسـارهم ومسـيرتهم، وفق مـا يقول **هناء عبـد الفتاح**: «إن مـا قُدم في ميدان التحرير كان منعطفاً مهماً لتغيير عقلية المبدع المصري لكي يفكر في أشـكال مسـرحية مختلفـة تخرج عن نطاق القالب المسـرحي التقليدي، وتحـاول أن تتعامل مع الجمهور الذي تكوّن وتشكّل بشكل يختلف عن الجمهور البورجوازي»[16].

4- النصوص وثيماتها

اخترنـا نمـاذج من نصوص جديدة أنتجها عدد من المسـرحيين الشـباب الذين يصنعـون الحالة المسـرحية التـي أفرزتها تحـولات الربيع العربي فـي مصر وتونس واليمن وسـوريا. وهذه النصوص هي نص مصري «شـباك مكسور «صنع في مصر»، من تأليف رشـا عبد المنعم.يتناول هذا النص المسـرحي ما يسود من فساد في مصر قبل الثورة من خلال الواقع اليومي المعيوش.

(15) يوسف حجازي، «صادق جلال العظم..»، مرجع سابق.
(16) سبعي السيد، مرجع سابق.

واختارت رشا عنوان نصها «الشباك المكسور»، «صنع في مصر» وهو ذو دلالة قصدية عبرت عنها في النص بقولها:

«خالد: يا بابا شبابيك البيت المكسورة ده غلط – انت ما سمعتش عن نظرية النوافذ المحطمة.

عطية: لأ سمعت عن نظرية جماجم الأبناء المحطمة – تحب أطبقها

خالد: يا بابا.. دى نظرية في علم نفس الجريمة: بتقول إن شباك واحد مكسور في مصنع ومحدش بيصلحه هيخلى نوعية معينة من الناس زى اللصوص والمتشردين واللى بيتعاطوا المخدرات يعتقدوا إن المصنع ده مهجور ومالوش صاحب. فيبقا تحت الشباك ده مكان تجمّعهم المفضل – وده هيخلق مناخ مهيئ أكتر لحدوث الجرايم والانحرافات»[17].

وهناك تفسير سيكولوجي «وهو أن هذا المكان المهجور قد يجمع في طياته أفكارا هدامة تسمح بنفاذ الجريمة من الداخل»[18].

وتشير رشا عبد المنعم إلى أن نصها «شباك...» يعتمد على قصة حقيقية وقعت قبل ثورة 25 يناير بسنوات قليلة، ونشرتها الصحف عن أب مسؤول عن أسرة كبيرة، ويعاني من مشاكل الحياة والضغوط المالية فيقرر أن يقتل نفسه ويقتل أفراد أسرته، ووضع السم لهم في طبق المكرونة على الغداء، ولكن السخرية هي أنه يكتشف أن السم لا فعالية له ولم يؤد الغرض المراد لأنه «صنع في مصر»[19].

واخترنا أيضاً نصاً مصرياً ثانياً هو «زمن الخوف»[20] لصفاء البيلي، وقد عالجت فيه ثيمة التمرد على السلطة، على الرغم من أشد أنواع التعذيب والتنكيل التي يتعرض لها المتمردون المتمثلون في هذا النص بشخصيتين نسائيتين هما فريدة وخل اللتين تدعوان الحاكم للاستجابة لمطالب الشعب والانضمام إليه، فهو السند

(17) نص **شباك مكسور** (**صنع في مصر**)، مخطوطة، من مكتبتي، مرسلة من المؤلفة عبر الايميل، ص 8–9.

(18) محمد صابر، «شباك مكسور وتقنيات السرد السينمائي» من **نصوص مسرحية، جمهورية مصر العربية**، تحرير وتقديم حسن عطية، مرجع سابق، ص 52.

(19) عرض «صنع في مصر» يفتتح خطة الهناجر الجديدة، **الأهرام المسائى**، 2012/ 8/ 22 موقع الأهرام الرقمي digital·ahram·org·eg.

(20) صفاء البيلي، نص **زمن الخوف**، مخطوطة، ديسمبر، من مكتبتي، مرسلة من المؤلفة عبر الإيميل، 2011.

الفعلي والحقيقي للحاكم.

ومن سورية نص ثالث هو نص «الثورة غدا تؤجل إلى البارحة» لكاتبيه التوأم محمد وأحمد ملص[21]. ولو انطلقنا من العنوان للاحظنا خلط الأزمنة بين الفعل في زمن المضارع وزمن الماضي أي البارحة، ويتضمن هذا الخلط تأويلا يشير إلى أن الثورة أجلت وكان من المفترض أن تبدأ منذ البارحة وهي ما زالت في حالة تأجيل. ويتناول النص التعذيب والتحقيقات في السجون السورية، كما أن هذا النص اختار أن يطرح القضايا التي يعيش تحت ضغطها السوريون: الفساد والمعاناة واتهام غير المنحازين إلى النظام بالخونة:

«الضابط: صحيح والله إنت شكلك مثقف، شو هاد البيان اللي طلعوه الخونة الممثلين...»[22].

وعبرت عن هذا الوضع شخصيتان هما: المتظاهر والضابط اللذان انتهى موقفهما بالبكاء على شهداء الوطن، وهذا البكاء يعبّر عن المأساة المشتركة التي تجمع بينهما، وهما يعتبران أن الأخطاء أتت من الدولة والشعب معاً. وفي أثناء الحوار بين الشرطي والمتظاهر يحاول الأخير أن يقنع الشرطي بأنه في سلوكه هو مدعوم من الرئيس الذي قال في خطابه:

«المتظاهر: «الدكتور بشار قال الله سوريا وشعبي وبس، أنا بكون من شعب الدكتور بشار...»[23].

والنص الرابع هو «الحافلة»[24] للكاتبة اليمنية بلقيس الكبسي، وهذه الحافلة ترمز إلى اليمن/ الوطن، وفيها أرادت الكاتبة أن تجمع الشعب بكل فئاته، هذا الشعب الذي يعاني ما يعانيه نتيجة الإهمال والفساد اللذين يعبثان بالوطن ويهددان أمن المواطن وسلامته. وفي هذه الحافلة تعرض الكبسي المعاش اليومي للمواطن اليمني، ودائما من خلال فضح الفساد الذي يسود كل القطاعات وكل المؤسسات والنقابات ولا سيما الاقتصادية منها. كما تطرقت بلقيس إلى الانتماءات الايديولوجية

(21) محمد وأحمد ملص، نص **الثورة غدا تؤجل إلى البارحة**، مخطوطة من أرشيف جمعية شمس في لبنان.
(22) نص، **الثورة غدا تؤجل إلى البارحة**، مرجع سابق، ص 9.
(23) محمد وأحمد ملص، مرجع نفسه، ص 3.
(24) بلقيس الكبسي، نص **الحافلة**، مخطوطة، من مكتبتي، مرسلة من المؤلفة عبر الإيميل، 2011/ 12/ 1.

المختلفة للمواطنين اليمنيين ابتداء من المتطرفين دينيا وصولا إلى العلمانيين. كما وصفت حال المواطن اليمني المهمش والمستسلم والمتمرد، ورأت أن التعايش في الوطن لا يقوم إلا على تبني الفكر الوسطي.

والنص الأخير هو نص / عرض «حالة» للمخرج التونسي أحمد جمعة وهو عبارة عن فكرة أو ثيمة جسّد من خلالها جمعة واقع تونس بعد الثورة برؤية تشاؤمية تتلاءم مع الوضع الحالي الذي تعيشه تونس اليوم في فترة المخاض.

أ- تجنيس مسرح الربيع العربي

اعتمد هؤلاء الشباب للتعبير عن رؤيتهم على أجناس مسرحية غربية شكلت مرجعية مسرحية لهم، ووقع اختيارهم عليها لأنها الأكثر ملاءمة للتعبير عن الحالة. ومن خلال قراءتنا لهذه النصوص أول ما نجده هو الشبه أو التماثل مع المسرح الأوروبي والأميركي والأسيوي الذي نتج من نفس الظروف والمعطيات السياسية والثقافية التي حدثت إبان الثورات، وأدى إلى ظهور نوع من المسرح سمي بالـ«مسرح التحريضي». والمصطلح «مأخوذ من التسمية الروسية –Agitatsiya Propaganda، يعني التحريض والدعاية. هو مسرح سياسي الطابع يهدف العرض فيه إلى الدعاية لفكرة ما، وإلى إثارة تساؤلات حول الواقع وتغييره انطلاقا من الأحداث المباشرة والساخنة»[25].

وقد تأثر شباب الربيع العربي بهذا النوع من المسرح، وتأثروا أيضا بالمسرح المضطهد لأوغستو بوال البرازيلي الذي «انطلق من فكرة أن كل النشاطات الإنسانية سياسية بشكل ما، وأن كل مسرح هو سياسي بالضرورة. كما اعتبر أن البعد السياسي في المسرح يرتبط بنوعية العلاقة التي يخلقها مع المتفرج»[26].

اعتمده هؤلاء الشباب لأنهم رأوا فيه الأداة التي تبلغ الرسالة التحريضية التي يريد هؤلاء الشباب المسرحيون تبليغها عبر معالجة تفاصيل الحياة اليومية كما في نصوص بلقيس «الحافلة» و«صنع في مصر»، ونص «الثورة غدا تؤجل إلى البارحة» التي جاءت كتعبير مسرحي عن الوقائع السياسية والقضائية والاجتماعية التي تعيشها

(25) ماري الياس وحنان قصاب، **المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض**، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، 2006، ص 121.

(26) مرجع نفسه، ص 451.

هذه المناطق.

وتأثر هؤلاء الشباب بفنون الأداء (La Performance Art) والتي تهدف إلى جعل الدراما معبّرة عن الحياة. فإذا قرأنا النصوص التي بين أيدينا قراءة نقدية تستند إلى هذه المرجعية لوجدنا أن هذه النصوص تعبّر عن المعيوش اليومي، كما هو نص «الحافلة» ونص «الثورة..» ونص «صنع في مصر» ونص/عرض «حالة». وتجسد ذلك في الحوار اليومي الذي بنيت عليه النصوص ومن خلال اللغة اليومية التي استخدمت فيها. كما تجسد في نصوص منها ما اعتمد البنية التقليدية (نص «صنع في مصر» ونص «الحافلة») ومنها ما استلهم التراث وخاض تجربته من خلال دلالات رمزية ليعبّر عن الواقع السياسي والاقتصادي الحالي الذي تعيشه البلاد العربية، ولا سيما تلك التي خاضت الثورة، («زمن الخوف» لصفاء البيلي وتلك التي ما زالت تخوض مثل «نص الثورة غدا...»)، ومنها ما رأى أن خير نوع مسرحي يجسد رؤيته هو المسرح الكوريغرافي الراقص والحركي مثل نص «حالة» التونسي. حيث عبر هؤلاء المسرحيون عن حالة الثورة في تونس التي تصطدم حتى الآن بجدار حديدي للدلالة على وصول الثورة إلى حائط مسدود حاصر الوطن، وهو آت على منجزات الثورة.

ب- لغة الخطاب الشبابية والعلاقة مع متلقيه الجديد

صيغت هذه النصوص بلغة حوارية تشبه لغة المواقع الاجتماعيّة، وهي كما يصفها عزمي بشارة – «أي لغة الثّورة المصريّة، ولغة الثّورة التونسيّة، ولغة شباب اليمن يخاطبون بعضهم بعضًا، ويخاطبون عدسات التلفزة بلغة تحاول الاقتراب إلى الفصحى قدر الإمكان، وهي ما أسمح لنفسي أن أطلق عليها تسمية «لغة المجال العام العربي» أو «لغة الفضاء العام العربي»[27].

وهذه اللغة هي التي استخدمها هؤلاء الشباب في نصوصهم، وهي لغة مشتركة في النصوص المسرحية كما في نص «صنع في مصر». حيث جرى تحطيم النص وتحويله إلى مقاطع صوتية ذات صبغة شاعرية تسهم في التأكيد على حالة شاعرية الصورة»[28]. ويبدو ذلك جليا أيضا في النص اليمني «الحافلة» لبلقيس أحمد الكبسي

(27) عبد الله الطحاوي، مرجع سابق.

(28) محمد مسعد، **عن كتاب نصوص مسرحية**، مرجع سابق، ص 81.

بحيث اتسم حواره بالخلط بين اللهجة العامية وأحيانا اللغة العربية الوسطية، وإن اتسمت أغلب الحوارات بضعف البناء كما في نص «الحافلة»:

«موظفة: ما هو هذا التسيّب والإهمال..؟ هولا أصحاب الباصات ما فيش معاهم ضابط كل واحد يمشي على هواه..؟ وأين المجلس المحلي.. أين هي نقابتهم..؟ حد يا ناس يضبطهم كل يوم وإحنا على هذا الحال تعبنا يا ناس حرام عليكم»[29].

وأيضاً في لغة اليومي والمعاش الذي قارب اللغة اليومية، كما في نص «صنع في مصر..»:

عطية: أمها كسرت لها مليون ضلع بس ما كانش يطلعلها بدالهم ضلوع كان بيطلعلها أنياب، ياما طفش منها عرسان وأخيرا حصل اللي ما حدش أبداً كان مصدقه...» [30].

والمحاكاة الساخرة parody، والتهكم والسخرية Irony، والهزل والمزاح playfulness:

«العريس: يا عمى إنت عارف ظروف البلد، والعريس النهاردة بيقدم «طقة» أو «طقتين» بالكتير ولو مصمم على (3) طقات يبقي تشوف لبنتك عريس عربي من بتوع البترول!

عطية: خلاص احنا نكتب في القايمة 3 طقات وانت ومقدرتك

فاطمة: خلاص يا ابني إحنا بنشتري راجل

العريس: واحنا بنشتري رغيفين»[31].

يخلط هؤلاء الشباب الجد بالهزل، ويعبّرون بهذا الأسلوب الساخر الذي يكسر جمود العلاقة مع الفكر ومع التعبير. هذا الأسلوب الذي استخدم في سياق الحوار الدرامي في هذه النصوص، فهو الأسلوب الطالع من اليوميات وقد تخلى فيها النص عن الحوار التقليدي، وبدا ذلك أيضا في النص السوري للتوأم محمد وأحمد

(29) بلقيس الكبسي، نص **الحافلة**، مرجع سابق، ص 3.
(30) نص **صنع في مصر**، مرجع سابق، ص 6.
(31) مرجع نفسه، ص 6–7.

«الثورة غدا تؤجل إلى البارحة» بالكلام عن الخيانة وعن المخابرات بأسلوب ساخر من خلال الحوار بين المتظاهر والضابط.

«المتظاهـر: اللـي حوليـه موتونـي رعبـة اتخيلت قسـم العباسـين وقسـم عرنوس وقسم جوير وقسم العمارة... وصيدنايا وتدمر... حسيت إدامي شـي مليـون حاجـز وما اسـترجيت وهربت بشـرفي إنكـن بتخوفوا». ثم يجسد الكاتبان رؤيتهما الفكرية بالقول: .. هاد وقت الحوار مو الضرب والقتل والله..»[32].

وفي حوار آخر:

«الضابط: والله يا ريت نبطل نحكي

المتظاهر: يا ريت لو بيتحول كلشي للفعل وبس»[33].

وفي نص «الحافلة» حيث يدور الحوار بأسلوب ساخر:

«مواطـن 2: أيـن مجلـس محلـي وأيـن طلـي..؟ والنقابة شـغلتها تجمع زلـط وإتـاوات.. قـرط القـرط فلوس طالع نـازل.. ما عليهـا من الضبط والربط»[34].

أمـا نـص «زمن الخـوف» فقد انـزاح الحوار فيه نحـو لغة عربية وسـطية، على الرغم من أن فضاءات الأحداث وحراك الشـخصيات وأسـماءها تجري في مناخات تراثية تمكنت من صياغة حوارات ذات دلالات ثورية متمردة:

«خِلّ: الديلم والفرس ومن شابههم

فريدة: حذّرت الواثق منهم لكنه لا يرضى عنهم بدلا

خِلّ: هم أقنعوه بأنهم.. حلفاء لا أكثر

وبأنهم حرسٌ لعرشه

فريدة: وعرشه فوق الرماح لا يستقِر له قرار!

(32) نص **الثورة غدا تؤجل إلى البارحة**، مرجع سابق، ص 10.

(33) مرجع نفسه، ص 11.

(34) بلقيس، نص **الحافلة**، مرجع سابق، ص 3.

أخشى أن يهوى فنسقط أجمعين»[35].

اهتم هؤلاء الشباب بالفكرة أو الثيمة دون التركيز على البنية الفنية وعلى اللغة العربية، فنجد في نص «الحافلة اللغة اليومية المعاشة، والضعف في الحوار وكذلك في بنية الشخصية، والأمر نفسه ينطبق على نص «الثورة..» بينما ركز نص «زمن الخوف» على استلهام التراث من خلال بنية فنية متماسكة ولغة عربية وسيطة لم تتوغل في لغة تراثية ولم تجنح نحو العامية.

ج- صراع الأجيال والتمرد على الآباء وقضايا أخرى وردت في هذه النصوص

إن المشترك بين هذه النصوص جميعها هو هذا الصراع القائم بين جيلي الآباء والأبناء: ويبدو هذا الصراع واضحا ليس فقط في الحوار واللغة، ولكن الرؤية الفكرية هي التي تجسد الحالة الصراعية بين جيل مستسلم وجيل متمرد يخوض تجربته التغييرية: كما نجد في نص «الحافلة»:

«السائق: إلى أن يفرقها (يفرجها) الله ويغيّر علينا ويغيّرهم ولا يزيلهم

موظفة: عشم إبليس في الجنة مين يغيّر مين؟ انتوا تستاهلوا انتم اللي طعمتوهم وطمعتوهم قال لك يغيّر يغيّركم أنتم لا يغيّر الله ما بقوم حتى يغيّروا ما بأنفسهم وكيفما تكونوا يولى عليكم. هدأ الجميع...»[36].

والحوار نفسه يدور بين عطية وابنه في نص «صنع في مصر»:

«عطية: يا ابنى وإحنا مالنا ومال الكلام ده!

خالد: هى دى المشكلة كلنا بنقول واحنا مالنا وما حدش عايز يفهم – التغيير بقى هيرجع الإنسان لنفسه – هيعيد تعريفه بذاته – هيجل شاف إننا لما نقول الإنسان هو عبد – فده مش معناه إن الإنسان تحول كلّية لعبد – وإنه تلاشى داخل كونه عبد – لكن معناه إن الإنسان هو ما زال إنسان لكن استجدت عليه حاجات خلت الظاهر منه العبد – فلو قدرنا نعرف إيه هى المتغيرات دى، ونغيّرها ساعتها يرجع البني آدم بنى آدم.

(35) نص **زمن الخوف**، مرجع سابق، ص 66.

(36) نص **الحافلة**، مرجع سابق، ص 6.

عطيـة: يـا ابنـى واحنـا بإيدنا إيه، إحنا حيالله تـرس في مكنة كبيرة – تغيير إيه ولا إصلاح إيه بس.. هو إحنا عارفين نصلح الشـباك المكسـور ولا نغيّر حنفية المية اللى بقالها شهر[37].

ولكـن بعض الشـباب قد انزاحوا عن هذا الاهتمام ولـم يدخلوا دائرة الصراع، ولـم يكن لديهم هـذا الهاجس التغيّري، فعبّروا عن اهتماماتهـم خارج نطاق الثورة. وهذا نموذج من حوار أحد الشباب الذي همش نفسه كما ورد في نص «الحافلة»:

«طالـب جامعـي 2.. لا أنـا ماشسـتاجرش (يعنـي مـا اسـتأجرش) موتور مسـتحيل وبعديـن الجـل اللـي في شـعري وكريم الوجه جلسـت سـاعة قدام المراية أصلحه شاينشـف من الريح والشـمس وشـاوصل الجامعة وقد شعري يابس وقافح ووجهي حارق من الشمس»[38].

بينما يمارس البعض الآخر جلد الذات والتمرد عليها، وربما يشكّل هذا التعبير رغبـة الناس بالانتفاضة والتمرد، وربما بهدف شـحنها وهذا مـا قالته فريدة في نص «زمن الخوف»:

«وأنا.. أنتم.. نحن.. جميعا

ما زلنا نحيا كالجرذانْ»[39].

وفـي نصـوص أخرى تطرح قضايـا العلاقة مع الخارج، هـذا الخارج المرعب والمخيـف بينما يكمن الأمان في الداخـل، وهذا ما يؤمن به الأب ويحاول أن ينقله إلى عائلته، من خلال الشـباب المكسـور الذي يكشـف عن قذارة الخارج، كما ورد في نص «صنع في مصر»:

«عطيـة يقـف بجـوار مجموعة من الأشـخاص مجتمعين وثابتين كصورة فوتوغرافيـة: .. ده بيتي..بيـت العيلـة.. الريحـة الوحشـة دي مـش ريحة البيـت، لكـن الشـباك المكسـور ده بيطـل علـى خرابة.. بيرمـى فيها أهل الحتة زبالتهم اللى انتو شامين ريحتها.. واللى ما بقناش بنشمها من كتر

(37) نص **شباك مكسور**، مرجع سابق، ص 10.
(38) نص **الحافلة**، مرجع سابق، ص 6.
(39) نص **زمن الخوف**، مرجع سابق، 88.

ما اتعودنا عليها..»[40].

وكذلك طرح هؤلاء الشباب عدة قضايا أخرى شكلت هاجساً كبيراً لديهم دفعهم للتمرد وللقيام بهذه الثورة منها:نبذ التطرف الديني والدفاع عن حرية المرأة والمطالبة بحقوقها. وقد عبّرت عن ذلك الكاتبة اليمنية بلقيس في نصها «الحافلة» حيث أوردت بلغة ساخرة، وقد أصبحت هذه اللغة متداولة ومألوفة لدى هؤلاء الشباب:

> «مواطن 1: وبعدين ما نسوي..؟ ما نفعل..؟ ما عاد معانا إلا نسكت ما بتسمعش كل يوم دوه وهدار حقوق المرأة وما حقوق المرأة.. قالوا قد لهن الحق في كل شيء صغيرة وكبيرة مثلك مثلها.. التلفزيون بيهدر والراديه بتهدر.. والصحف تكتب عن حقوق النسوان وحريتهن.. وكم يا مناصرين.. وكم يا منظمات وكم يا مؤتمرات.. وندوات وورشات عمل...»[41].

وكما عبروا أيضا عن حالة ما بعد الثورة كما نجد في نص / عرض «حالة التونسي»، وهو النص الوحيد الذي عالج موضوعة مرحلة ما بعد الثورة، وما آلت إليه الأمور من انكسارات نفسية واجتماعية، وما تتعرض له الحريات وحقوق المرأة ودور المثقفين المهمشين من قمع وظلم.

وفي نصها «زمن الخوف» استلهمت صفاء البيلي التراث من خلال الشخصيات والثيمة والمرحلة التاريخية التي تعود إلى زمن حكم المتوكل، لتعيد الدعوة للانتفاضة والتمرد وإزاحة حاجز الخوف لدى الشعب وللدفاع عن الوطن المحتل من جهات خارجية، وترمز صفاء إلى الوطن بالشاة المذبوحة. واستخدمت لغة فصيحة وسطية تنتمي إلى النوع المسرحي الذي اختارته وهو المسرح الشعري، مع محمولاته الدرامية التي ترمز إلى الثورة، وتحمل في مدلولاتها الغضب والقسوة والعنف (الشاة، الكلاب، المذبوحة..).

د- شخصيات مغايرة تخلخل البنية التقليدية

تمثل الشخصيات المتحاورة في نصوص «الحافلة» و«صنع في مصر» و«حالة» و«زمن الخوف» مختلف الفئات الاجتماعية. ويمثّل خل وفريدة وعابد والواثق

(40) نص **زمن الخوف**، مرجع نفسه، ص 3.
(41) نص **الحافلة**، مرجع سابق، ص 4.

والمتوكل، شخصيات تراثية منها ما يرمز إلى الشعب ومنها ما يرمز إلى الحاكم. ولكن الشخصيتين الأكثر حيوية والأكثر تعبيرا عن الحراك والرغبة في التغيير هما شخصيتا النص السوري: المتظاهر والضابط، اللتان اختزلتا الشعب السوري بالتعبير عنه، شخصيتان: واحدة تمثّل السلطة وتحديدا السلطة العسكرية، والثانية تمثل الشعب المتمثل بالمتظاهر. واللافت في بناء هذه الشخصيات، أنها تمثّل الشرائح الاجتماعية جميعها دون أن تكون لها سمات شخصية خاصة، فهي ذات دلالات اجتماعية وثقافية عامة تشترك فيها كل الشرائح مثل: الضابط والمتظاهر والأب والابن والخليفة والشعب والفلاح والمثقف. ويبدو ذلك واضحا في هذه النصوص حيث يسود الخطاب المشترك بينها وهو خطاب المتمرد الرافض للسلطة السياسية / الأبوية.

وفي هذا السياق، لعبت هذه الشخصيات في النصوص جميعها دوراً (نستعير تعبيرا من محمد سمير الخطيب) «في زعزعة النسق الثقافي الدال في الفضاء الاجتماعي اليومي، التي أدت في النهاية إلى خلخلة النظام العلامي الذي رسخته السلطة السياسية، لنصل في النهاية أن الثورة كشفت عن بنية عقلية مسكوت عنها»[42].

5- الرؤية والتغيير

عبرت هذه النصوص الشبابية عن رؤية فكرية تتلاءم مع التغيرات الثقافية والفكرية والسياسية التي اتسمت بها مرحلة الربيع العربي. فبعضها كان تغييريا وبعضها اكتفى بعرض الواقع. ولكنها جميعها قد كسرت التابو (الممنوع) الذي كان يقف حائلا دون حريتها، فمنها ما دعا إلى التحرر والاعتماد على الشعب السند الحقيقي للحكم كما ورد في نص «زمن الخوف»:

«فريدة: وليس أمامك إلا أن تلزم جانب شعبك

المتوكل: أي شعب؟ مجنونةٌ، مجنونةْ

فريدة: شعبك

المتوكل: الفرس مواليّ أما الشعب.. فخُدّامي

(42) سبعي السيد، مرجع سابق.

فريدة: استقوِ بهم.. لا بالفرس أو الديلم»[43].

ومنها ما لم يكتف بعرض الواقع بل أضاف إليه حلم التوافق بين السلطة العسكرية والشعب (الضابط والمتظاهر)، بحيث يمكن أن تتوحد المعاناة لتشمل كل المواطنين في نص «الثورة غدا تؤجل إلى البارحة» بينما تجد الثورة التونسية نفسها أمام الباب الحديدي الذي يشير إلى دخول هذه الثورة في الحائط وانسداد السبل أمام الذين قاموا بالثورة، إنه النص النقدي لما تعيشه الثورة في هذه الأيام. ومنها ما ارتأى أن الوطن لا يمكن أن يستمر بأبنائه وأفكارهم وانتمائهم الديني التعصبي، بل بتبني الفكر الوسطي والمعتدل الذي يجمع عليه كل المواطنين كما ورد في نص «الحافلة»:

> «عجوز وقور: كانت الأفواه مطبقة والأذان منصتة باستياء وتذمّر بلا تعليق أو احتجاج أو مداخلة لا مؤيدة ولا معارضة بينما صاح شيخ وقور من الكرسي الخلفي: جميعكم على خطأ، يا أولادي نحن أمة اعتدال ووسط (وجعلناكم أمة وسطى) وخير الأمور الوسط لا تطرّف وإرهاب وادعاء ديانة مزيفة وشطحات وفتاوى ما أنزل الله بها من سلطان ولا طيرفة وسمدعة، وانحراف ولا عولمة وعلمنة وجحود نحن أمة محمد أمة الاعتدال والنهج القويم والسليم أمة الوسطية أمة الإسلام دين اليسر والسماحة فهمتم أم لا»[44].

وعلى الرغم من أن هذه النصوص قد فجرت المسكوت عنه في مرحلة الربيع العربي، فقد ينطبق عليها ما قاله لوبون عن التغيرات الفكرية والفنية التي سادت في القرن التاسع عشر «لا تزال في طور التبلور وزعزعة الأفكار القديمة، لأن هذا العصر يمثل فترة انتقالية وفوضوية»[45].

أ- المسرح والمتلقي والخطاب المشترك

تتوجه لغة الخطاب المسرحي الشبابي إلى المتلقي / الجمهور بمختلف مكوناته وثقافته ومفهومه للفنون. وقد استخدمنا مصطلح جمهور بقصدية وظيفية مهمتها

(43) نص **زمن الخوف**، مرجع سابق، ص 91–92.
(44) نص **الحافلة**، مرجع سابق، ص 8.
(45) لوبون، **سيكولوجية الجماهير**، مرجع سابق، ص 44.

التركيـز على هذه المجموعـات الفاعلة والمتنوعة من الناس المؤمنين بهذا المسـرح وبالرؤية الفكرية التغييرية الثورية التي يطرحها، فالمسرح اليوم هو مسرح إشكالي يمر بحالة تغيّر، سـواء على مسـتوى الشكل أو على مستوى المضمون، وهذا ما يستدعي وجود جمهور تشـاركي وتفاعلي، وأيضا حسـب ما يصنفه لوبون – «جمهورا نفسـيا une foule psychologique، بمعنى أنه أيا يكن نمط حياته متشـابها أو مختلفا وكذلك اهتماماتـه ومزاجه وذكاؤه، فـإن مجرد تحوله إلى جمهور، فـإن ذلك يزوّده بنوع من الروح الجماعية. وهذه الروح تجعله يحس ويفكر ويتحرك بطريقة مختلفة تماما عن الطريقة التي كان سيحس بها ويفكر ويتحرك كل فرد منهم لو كان معزولا»[46].

لذلـك يمكـن اعتبـار أن جمهـور ميادين التحريـر كان جمهـوراً ناشـطاً مؤدياً ومستمعاً، يتمتع بهذه الروح الجماعية، وخاصة أن مخاطبته – حسبما يفترض لوبون لمخاطبـة الجمهور عامة – «تقوم على نمطين من الفكـر، الأول: يعتمد على قوانين العقل والبرهان والمحاجة المنطقية، وأما الثاني فيعتمد على قوانين الذاكرة والخيال والتحريـض... فالجماهيـر لا تقنـع إلا بالصـور الإيحائيـة والشـعارات الحماسـية والأوامر المفروضة من فوق»[47]. وهذا النمط الأخير هو الذي درج على اسـتخدامه شباب الثورة في العالم العربي الذي ذكرنا، وأثاروه في نصوصهم المسرحية.

يضاف إلى ذلك عامل مهم هو أن هذا الجمهور نفسه هو من صنع ثورته وهو من قرّر لحظة التغيير. فمن الطبيعي أن يشـعر هذا الجمهور في لبنان وتونس ومصر وسوريا واليمن بأنه صار صاحب قراره، وهو يعي أهمية دوره التغييري.

ب- مفهوم الهوية في مسرح الربيع العربي الثوري المتغير: تأصيل أم تغريب؟

وإذا كانـت بنية المسـرح الفنية قد خضعت لهذه التحـولات، وإذا كان جمهور المسـرح أصبـح تفاعليا وتشـاركيا في صنع هـذا المسـرح المتغّير، هـل يعني ذلك أن المسـرح الـذي عالج ثيمة الربيـع العربي، ما زال محافظا علـى خصوصية هويته العربية، وهل أدى إلى ذلك تأصيل الهوية أم تغريبها؟

تنـاول هـؤلاء المسـرحيون الشـباب موضوعـات تصلهـم بهويتهـم وهـم فـي

(46) لوبون، مرجع سابق، ص 56.
(47) مرجع نفسه، ص 33.

مـدار البحـث عنهـا بأوجه متنوعـة: عن طريق اللغة التي اسـتخدمت فـي نصوصهم المسرحية، وتدل هذه اللغة التي استخدمت في حوارات النصوص على الهوية التي ترسـخ قناعاتهم المتفاعلة مع تجربة الآخرين، والسـاعية إلى التغلغل في مجتمعهم رافعة شعارات تسـتدعيها التغيرات في مرحلة الربيع العربي، ليتشكل منها خطابهم. رافضين ما رُسِم ووُضِع من قبل الآباء والأجداد حيث نتلمس أن جيل الآباء، بشكل خاص جيل الستينيات والسبعينيات، قد اهتم بمسألة إيجاد هوية مسرحه تنسجم مع تطلعاتـه الفكرية، كأن تكون هوية قومية عربية أو محلية، بينما اختلف الأمر بالنسـبة إلى الشباب إذ «لم يعد البحث عن هوية للمسرح هماً، بل صار المسرح نفسه وسيلةً فنية إبداعية لطرح الأسـئلة عن الهوية، هوية الأشـخاص أنفسـهم، هوية الشباب أي الجيل الحالي السياسية والفكرية والفنية»[48].

الخاتمة

بعـد ربـط العلاقة بيـن الإبداع المسـرحي وبين المتغيـرات السياسـية والثقافية التي رافقت الربيع العربي، توصلنا إلى عدة نتائج تكشـف عن دور الشـباب في هذه المتغيرات الفنية والفكرية وتكشف عن الممارسات السياسية والفنية التي أنتجوها.

فعلى المسـتوى السياسـي، رفع هؤلاء الشـباب شـعاراتهم، وأفلحوا في تونس ومصـر وليبيـا واليمن في كسـر المألوف وفي تحـدي القتل والاغتيـال، وذلك على الرغـم مـن أن هذا المسـار قـد انطلق– حسـب تعبير لوبـون – من فطـرة الجماهير والناس، وعلى الرغم من محاولة القوى السياسية الأخرى مصادرة هذا الحراك، فإن هؤلاء الشباب يبذلون جهودا كبيرة لمتابعة مسيرتهم التي تعيش حالة المخاض، كي يتمكنـوا من التخلص مـن هذه الفطرة ولتمكين الناس من بلـوغ حالة العقلانية التي ستمكنهم من التأسيس لمستقبل يتميز بمستوى عال من الوعي والعلم والمعرفة.

وعلى المسـتوى الفني المسرحي، عمل هؤلاء المسرحيون الشباب على وضع بنيـة تحتية له وللفنون الأخرى، ووضـع الأصول والقواعد لها. فقد لاحظنا في هذه النصـوص التي اعتمدناها أنها في أغلبها تنتمي إلى مسـرح الجريـدة اليومية وغيرها

(48) ميسـون علي، (ممارسـات الشـباب السـوري المسـرحية علـى صعيـدي الكتابة والعـرض)، كتـاب باحثات، **الممارسات الثقافية للشباب العربي**، مجلد 14، 2010.

من مسرح نشأ بظروف سياسية مشابهة، وقام على بنية مسرحية مشابهة، فهو لم يعط الأولوية لبنية مسرحية تقوم على بناء درامي متماسك، بل اهتم بالفكرة أو الثيمة التي أراد كتّاب النصوص التعبير عنها وتجسيدها، لأن مشروع هؤلاء الشباب هو مشروع ذو هدف سياسي يرمي إلى نشر الفكر التغييري، ودفع الناس باتجاه التغيير وحثهم على التعبير عن مواقفهم وآرائهم بجرأة. وبرز ذلك في أغلب النصوص، ما يدل على محاولة هؤلاء الشباب مخاطبة الناس الذين يشكّلون الجمهور وجماعات المتظاهرين، بلغة تخلو من الشعارات العقائدية المسقطة من أعلى، بل يستخدمون اللغة الطالعة من معاناتهم، والمعبّرة عن تمردهم على اللغة المقعرة وعلى المصطلحات المؤدلجة، لغة تكتنز في دلالاتها معاني الثورة وتنفتح على أنساق فكرية تغييرية.

ونحن في هذا السياق نرد على ما قالته نهاد صليحة ومفاده: تكون معظم العروض الأدائية العديدة التي قدمت على مدار زمن الحراك التغييري ذات قيمة وقتية، فقد تزول بزوال الظرف التاريخي، لكن على الجانب الآخر يمكن القول إن هذا الزخم المسرحي لا بد أن يفرز في المستقبل كتاباً وفنانين ينتجون أعمالاً لا تفقد قيمتها بمرور الزمن[49]. صحيح أن هؤلاء الكتاب والمخرجين قد أنتجوا أعمالا فنية تعبّر عن هذا الحراك، وبالتأكيد هي فنون وليدة الظرف السياسي وتتشابه نشأتها مع نشأة أي اتجاهات وتغيّرات حديثة في الفنون، وهي إن دلت على شيء فهي تدل على الوعي المعرفي والفكري لدى هؤلاء الشباب، إذ نرى أن هناك نصوصا تستطيع الاستمرار بثيمتها التي تنطبق على المراحل التي يسودها الفساد السياسي والاقتصادي. ولا نتردد في اعتبار أن هذه النصوص قد تمكنت من خلخلة المعاني والمفهوم السائد للثورة وللهوية، كما عملت على زعزعة السائد السياسي والمسرحي التقليدي، وخلقت ذلك «التماس بين الفرد كفنان والفرد كمواطن والناشط في ميادين الفعل الثوري، بحيث يتحد حسب صليحة – الأداء الثوري بالأداء الفني، وتستعيد فنون الأداء قيمتها وفعاليتها السياسية والاجتماعية»[50].

(49) نهاد صليحة، نص الورقة في ندوة «أي ربيع للمسرح في الوطن العربي في ظل الربيع العربي؟» والتي عقدت ضمن فعاليات مهرجان المسرح العربي في الدوحة الدورة الخامسة من 10 إلى 15 يناير، تاريخ النشر 2013/ 2/ 4، عن موقع مسرح دوت كوم، وعن http://www.alkhaleej.ae 2/1/2014.

(50) مرجع نفسه.

قائمة المراجع

1- الياس، ماري وحنان قصاب. **المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض**، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، 2006.

2- البيلي، صفاء. **زمن الخوف**، مخطوطة، ديسمبر، 2011.

3- **الربيع العربي... إلى أين؟ أفق جديد للتغيير الديمقراطي**، تحرير عبد الإله بلقزيز، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2011.

4- صابر، محمد. «شباك مكسور وتقنيات السرد السينمائي» من **نصوص مسرحية، جمهورية مصر العربية**، تحرير وتقديم حسن عطية، ملتقى الشارقة لكتاب المسرح العربي، الدورة الأولى، 2011.

5- عبد المنعم، رشا. «**شباك مكسور (صنع في مصر)**»، مخطوطة، من مكتبتي، مرسلة من المؤلفة عبر الإيميل.

6- العزب،صفاء. «الفرق المسرحية الثورية ظاهرة فنية في مصر ودول الربيع العربي»، **جريدة الشرق الأوسط**، الثلاثاء 7 مايو 2013 العدد 12579.

7- علي، ميسون. «ممارسات الشباب السوري المسرحية على صعيدي الكتابة والعرض»، كتاب **باحثات: الممارسات الثقافية للشباب العربي**، تجمع الباحثات اللبنانيات، بيروت، مجلد 14 (2009–2010).

8- الكبسي، بلقيس. **الحافلة، مخطوطة**، من مكتبتي، مرسلة من المؤلفة عبر الإيميل، 1/ 12/ 2011.

9- لوبون، غوستاف. **سيكولوجية الجماهير**. ترجمة وتقديم هاشم صالح، ط1، بيروت: دار الساقي، 1997.

10- مسعد، محمد. **عن كتاب نصوص مسرحية، جمهورية مصر العربية**، تحرير وتقديم حسن عطية، ملتقى الشارقة لكتاب المسرح العربي، الدورة الأولى 2011.

11- ملص، محمد وأحمد. **الثورة غدا تؤجل إلى البارحة**، مخطوطة من أرشيف جمعية شمس في لبنان.

12- **نصوص مسرحية، جمهورية مصر العربية**، تحرير وتقديم حسن عطية، ملتقى الشارقة

لكتاب المسرح العربي، الدورة الأولى 2011.

13– ياسين، السيد. **التحليل الاجتماعي للأدب**. بيروت: دار التنوير، 1982، ص 66. عن نهاد صليحة، **الحرية والمسرح**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

14– حجازي، يوسف. «**صادق جلال العظم يحسم أمره وينتقل إلى التنظير العلني للسُّنة ولفكر الإسلام السياسي البزنسي**» تعقيباً على محاضرة ألقاها صادق جلال العظم في برلين. راجع **موقع قنطرة** www.quantara.de للحوار مع العالم الإسلامي من نص المحاضرة. عن موقع جدلية، http://www.jadaliyya.com/pages/index/11429/

15– السيد، سبعي. «مسرح الربيع العربي يتصدر المشهد في الندوة الدولية تحولات الفرجة/ فرجة التحولات»، 6/6/2012 طنجة – راجع www.al—masrah.com راجع – https://www.ar–ar.facebook.com **الاتحاد العام للمهن الدرامية السودانية**.

16– الطحاوي، عبدالله. **حوار مع المفكر العربي عزمي بشارة الربيع العربي «صرخة وجودية من أجل الحرية والكرامة»**، مجلة الأهرام الديمقراطية، 15/01/2013 democracy_social@ahram.org.eg

17– عرض «صنع في مصر» يفتتح خطة الهناجر الجديدة، **الأهرام المسائي**، 22–8–2012 راجع موقع الأهرام الرقمي digital.ahram.org.eg.

18– راجع موقع **جامعة قناة السويس www.scuegypt.edu.eg**.

19– Abul–Fadel, Mona. «Paradigm in Political Science Revisited:Critical Option and Muslim Perspective.» In ***The American Journal of Islamic Social Science,*** l. vo (2010).

20. Barrett, Michele. «Ideology and the cultural production of gender.» In **Feminist Criticism and Social Change**. Ed. Judith Newton and Deborah Rosenflet, London, Methuem, 1985, p. 68.

عن نهاد صليحة، مرجع سابق. *No. 1 September 1989. p. 15*. عن كنعان حمة غريب موقع قدوة *ww,qudwal.com*.

خطاب الاعتراض: «إرحل» أنموذجاً

نادر سراج
الجامعة اللبنانية
sragenader@gmail.com

الملخص

«**ارحل**» هي إشارة لغوية Signe linguistique، ورسالة مكتفية بذاتها، سريعة الإبلاغ، بيّنة المعنى، ائتلف معناها وشكلها داخل حقل دلالي سياسي. بلاغة الرسائل السياسية الشعبية التي أزهرت قطوفها في خطاب الساحات العفوي والمباشر، تركت أثرها في صفوف مردّدي ''**ارحل**» ومدوّنيها ومتناقليها على مواقع التواصل الاجتماعي، مثلما في التحليلات السياسية أو التعليقات الساخرة المصاحبة للرسوم الكاريكاتورية ناهيك عن النكات والنوادر والتشنيعات. هذا الضرب من البلاغة الشعبية، بلاغة الميادين والساحات، تمثّل في أبسط صوره في كلمة جميلة وآسرة، انتقلت من حيّز التمنيّ والطلب إلى مستوى الفعل التغّييري، فقلبت أنظمةً، وبدّلت في موازين القوى في المنطقة. انطلاقاً من أن التمتّع بروح النكتة وبأسلوب النقد الساخر يعتبران عاملين مفيدين لمواكبة عمليات الانزياح écart التي تلحق عادةً بهذا الشعار، وفي ظروف سياسية متقلّبة، فسنبيّن في مساهمتنا دينامية المدونة اللغوية التي أمدتنا بسيل من البدائل التعبيرية الطريفة، وأضفى من خلالها «روح الشارع المصري» على تعبير سياسي محض. ستضمن الدراية امثلة حيّة تعكس القدرات المتناهية للجمهور المصري على توظيف السخرية بوصفها صورة بلاغية للتعبير عن معانٍ متضادة وذلك باللجوء الى أساليب تقليل أو تسفيه أو «شورعة» الأقوال المنسولة من الفكرة المتمحورة حول الرحيل أو الإبعاد أو التسفير. إن اقتطاف bricolage الجمهور المصري أو استملاكه مواد متوفّرة لبلورة ملامح بلاغته الشعبية ساعدته على تقليب معاني الرحيل، وذلك بربطها مع منتجات تعود لعوالم غير سياسية (أغان، نكات، تعابير شعبية...) متبنّياً بذلك إشارات لغوية من نصوص وعوالم أخرى متباينة، وموظفها في نصّ الترحيل. فالإيجاز في استخدامها، أو الإطناب، أو الإضافة إليها، ضاعف من تأثيرها لدى المتلقي الذي لم يفته بالطبع فكّ شيفرتها. لكنه استساغ ورودها في سياقات غير سياسية، طريفة ومأنوسة، لايصال رسالة مباشرة إلى «من يهمّه الأمر».

الكلمات المفاتيح: الشعار السياسي؛ الهتاف؛ خطاب الاعتراض؛ القراءة اللسانية؛ رسالة السيميائية؛ بلاغة الساحات؛ التضمين؛ التناص؛ الشباب العربي؛ الثورات العربية.

Abstract

Discourse of Objection: "Dégage» as a prototype

Nader Sraj

This paper tackles the phenomenon of the clause equivalent, a one–word statement that functions as a word and formulates a highly significant, semantically condensed verbal clause. This paper studies the imperative clause equivalent "Irhal" – leave. It reflects in its single unit and tenor the state of the rebellious youth calling for change. The addressee is in effect the oppressive ruler whom the Arab revolutionary activists have demanded to depart immediately from power and the country along with his party and family. In this study we tried to locate the linguistic formula of ousting within the sarcastic protest discourse. We examined the different signifiers used to epitomize this idea. Adapting this concept to one of the possible realms of both the speaker and the recipient, and knowing the possible contexts for its use, is in fact similar to the processes of understanding, assimilating, and the ability to relate. This is what we noticed in the numerous expressions derived from this initial expression. The Arab youth excelled in reducing the signification of this clause equivalent to a political act for change, transposing this expressive type from the authoritarian lexicon to the de facto lexicon. The linguistic and cultural contexts for the use of "Irhal" and its colloquial equivalents show that the originator of this verb, the conditions of its creation, the identities of its recipients and those to whom the demand to leave was addressed differed from country to country. This diversification followed the evolutionary stages of the pronunciation of that these messages went through.

Keywords: Arab revolutions; Arab youth; protest discourse; clause equivalent; Egyptian people; bricolage; linguistics.

المقدمة

ثمّة ظاهرة شهدتها ساحات بلدان «الربيع العربي»، وتمثّلت بفعل الأمر «ارحل» بوصفه قولاً أحادي الكلمة يقوم مقام الجملة وظيفياً. هذا القول أدّى دوره بجدارة في صوغ جملة فعلية مكثّفة المعاني وبالغة الدلالة، عكست في شكلها الأحادي وفي مضمونها لسان حال الشباب المنتفض والمنادي بالتغيير، والذي اعتمد صيغة الأمر المختصرة – شكلاً ومضموناً – للتأكيد على إدراكه لأولوياته التغييرية السياسية. وبطبيعة الحال فالمرسَل إليه المقصود بالكلام (صيغة الرحيل) هو الحاكم الجائر والظالم والفاسد الذي طالب ناشطو الثورات العربية برحيله الفوري عن الحكم، وعن البلاد، هو وأعوانه وأركان نظامه وحزبه وأفراد عائلته.

تعريف

ندرس في هذه المقالة ظاهرة فعل الأمر «ارحل». ونعرّف أكثر مفهومنا لهذه الصيغة الآمرة بالرحيل. فهي كلمة من حيث الشكل، ولكنها تشتمل على مسند ومسند إليه، وتحمل معنىً تاماً. وانطلاقاً من أن النسق الكتابي يقول بأن كل ما هو بين بياضين فهو يُعَدُّ كلمة. لذا، فهي في العدّ كلمة واحدة، وهي في التراث النحوي على الإجمال كلمتان (فعل وفاعل مضمر). ولكنها متى جاءت في بدء الجملة، أو على رأسها، فهي تشتمل على ما نسمّيه متمّمات، مثل «ارحل وكفاية ظلم[1]، حسبنا الله ونعم الوكيل»، و«ارحل يا ظالم»[2].

المثال المعروف والأكثر شهرةً هو ذاك الذي أُطلق بالفرنسية في تونس: dégage[3]،

(1) Mia Gronalahl, Ayman Mohyeldin, **Tahrir Square,** Cairo, The American University in Cairo Press, first edition, 2011, p.62.

(2) Karima Khalil, **Message from Tahrir,** Cairo, The American University in Cairo Press, Cairo–New York, first edition, 2011, p.53.

(3) استعيد هذا الشعار الفرنسي في كاريكاتور سياسي، منشور في صحيفة **Libération** (2010/ 12/ 9)، بعنوان «بوتين والربيع الروسي» وعلى لسان الرئيس الروسي بوتين الذي يخاطب معارضيه بالقول: Dégage.

وما لبث أن استعاد لبوسه العربي ونبضه الجماهيري في ساحة التحرير بالقاهرة، وهو «ارحل»، وما نشأ عنه من نظائر أو أخوات بالعربية، الفصيحة أو بمحكياتها، وبالإنكليزية Go out. وسرعان ما صدحت به حناجر المتظاهرين في أكثر من مدينة عربية من طرابلس الغرب وبنغازي إلى صنعاء مروراً بدمشق وحلب... وصولاً إلى المنامة.

القول الأحادي «ارحل» الذي ندرسه كنموذج للشعار الاعتراضي الملفوظ، فاز، بترجمته الفرنسية «ديغاج»، بلقب «كلمة عام 2011» في مهرجان فرنسي لعشاق اللغة، لأن لجنة التحكيم وجدت فيه «تعبيراً بليغاً يلخّص الثورات[4]، فهذه الكلمة البليغة الموجزة هزّت كراسي الحكم في أكثر من دولة عربية» خلال الأشهر الماضية». ووفق مبدأ «عولمة الغضب»، انتقلت عدواه التعبيرية حتى إلى إسرائيل، حيث حمل الطلاب الجامعيون يافطات باللغتين العبرية والعربية وحملت شعار «ارحل[5]»، كما حملوا يافطات ساخرة جاء فيها «بعد مبارك والأسد، فليسقط نتنياهو». ووصل الشعار لاحقاً إلى مواقع التواصل الاجتماعي، حيث لم تسلم لندن من التعليقات على «انتفاضة لندن»: ارحل (دفيد كاميرون) يعني GO بتفهم وللا NO[6]! وفي السياق نفسه، يبدو أن مفاعيل الربيع العربي تمدّدت، فصار الكلام عن «الربيع الأميركي» حيث ساحات التحرير في المدن الأميركية، والقمع يغذّيها[7]، وعن «الربيع الروسي». وحتى الرئيس الإيراني أحمدي نجاد، لم يسلم من مفاعيل هذه الصيغة ونظائرها. فقد رفعت لافتة في مدينة ريو دي جانيرو اعتبرته غير مرغوب فيه، وطالبته بالعودة إلى دياره: AHMADI NEJAD GO HOME.[8]

واستتباعاً لتداعيات فعل الأمر هذا المحفّز والدّاعي إلى الرحيل، ثمّة كاريكاتور مصري طريف (أخبار اليوم 2011/ 5/ 16) يظهر الرؤساء الأسد والقذافي وصالح منهمكين في القراءة مع تعليق: «بيدوّروا في القواميس على معنى كلمة

(4) خبر بعنوان «مهرجان فرنسي لعشاق اللغة»، صحيفة **الشرق الأوسط**، 2011/ 6/ 3.

(5) صورة لمتظاهرين يحملون هذا الشعار منشورة في كل من صحيفة الشرق الأوسط، 2011/ 8/ 11، ومجلة **الوطن العربي**، 2011/ 8/ 24.

(6) تحقيق بعنوان «انتفاضة لندن» منشور في صحيفة **السفير**، 2011/ 8/ 12.

(7) خبر بعنوان «تحرّكات الشارع الأميركي» منشور في صحيفة **الأخبار**، 2011/ 10/ 8.

(8) تحقيق عن زيارة الرئيس الإيراني إلى البرازيل، منشور في صحيفة 22/6/2012 ,**The Daily Star**.

ارحـل»[9]. كمـا تـمّ إطلاق هـذا الفعـل «ارحل» اسـماً لمسـرحية كوميديـة عرضت فـي عمّـان خـلال شـهر آب 2012، وعالجـت الفـراق بين ثـورات العسـكر ومآخذ المثقفين[10]. كما باتت الصيغة الفرنسـية Dégage عنواناً لكتاب عن شـعارات الثورة التونسية صدر بالفرنسية عن منشورات ALIF 2012.

أ- مفهوم الرحيل في قراءة لسانية أوّلية

القـراءة اللسـانية لهـذا النمـوذج الرائـج لخطـاب الاعتـراض الشـعبي تفيدنـا أن «ارحـل» هـي علامـة لغويـة Signe linguistique، ورسـالة مكتفيـة بذاتهـا، بليغة المضمون، مكثّفة الشـكل، سـريعة الإبلاغ، بيّنة المعنى دالاً ومدلولاً. ائتلف معناها وشـكلها داخل حقل دلالي سياسـي لم تخفُ دلالته على الشارع المنتفض في أكثر من بلد، وبشكل غير مسبوق في العالم العربي.

شقّت هذه الصيغة الآمرة والسهلة التلفّظ والسحرية الوقع والبالغة المفعول، طريقها بسـرعة قياسية في بلاغة السـاحات، واخترقت أدبيات السياسـة العربية بلا استئذان. ذاعَ صيتُها في بلدان «الربيع العربي» التي أينعت في بيئاتها المنتفضة، وفي سواها من البلدان الشقيقة المؤيّدة والمتعاطفة، أو الصديقة المتضامنة، وحتى العدوّة منها.

هـي باختصـار صيغـة فعـل الأمر «ارحـل» التي لـم تنبت مـن فـراغ، إذ قطفها الجمهور من حديقته التعبيرية الغنّاء، واسـتحضرها من حصيلته اللغوية الكلاسيكية. تفنّـن الجمهـور المنتفـض فـي طرائـق اسـتخدامها إذ حملهـا فـي لافتـات[11]، ولهجـت بها شـفاهه في أكثر من مناسـبة، ولحّنها فـي أهازيج شـعبية، وغنّاها على إيقاعـات الـراب[12]، ومَسْـرَحَها في أكثر من شـكل إبداعي، وتفنّن في رسـمها على

(9) تعليـق بعنـوان «الإعلام المصري يعكس رأي الشـارع في تأييده ثـورات العرب»، وتضمّن رسـماً كاريكاتورياً (فكرة أحمد رجب، ريشة مصطفى حسين)، منشور في صحيفة **أخبار اليوم**، 2011/ 5/ 16.

(10) تحقيق لـ جمال عيّاد بعنوان «ارحل... كوميديا الفراق بين ثورات العسكر ومآخذ المثقفين»، منشور في صفحة «منوعاتَ»، صحيفة **الحياة**، 2011/ 8/ 13.

(11) **Messages from Tahrir,** p. 83.

(12) أغنيـة «ارحـل»، أداء وتلحيـن الفنان الشـاب رامي عصـام المعروف بـ «مغنّـي الثورة»، هي عبـارة عن كلمات مركّبة من هتافات المتظاهرين. انظر كتاب من إعداد مجموعة مؤلفين، بعنوان **الأنماط غير التقليدية للمشاركة السياسـية للشـباب في مصر** (أعمال ندوة)، القاهرة، منتدى البدائل العربي للدراسـات، نشـر وتوزيع «روافد»، 2012، ص 261.

مركبات[13] وعلى جداريات المدن[14]. وفي المحصّلة رفعها «بطاقة حمراء»[15] في وجوه حكامه الجائرين هم وأعوانهم وحاشيتهم وأقاربهم وأحزابهم وكل المنتفعين الذين لطالما اضطهدوه، واغتصبوا حقوقه، وعاثوا في الأرض فساداً.

بلاغة الرسائل السياسية الشعبية ذات الطبيعة الاعتراضية مثل «ارحل» و«كفاية»[16] اللتين عرفهما الجمهور المصري منذ عام 2004، والتي أزهرت قطوفها في خطاب الساحات العفوي والمباشر، تركت أثرها البالغ في صفوف الشباب المنتفض الذي حمل لواء هذه الصيغة الاعتراضية المكثّفة، «ارحل». فتناقلها هو ومدوّنيها ومتلقّيها على مواقع التواصل الاجتماعي وعلى الشبكة العنكبوتية، مثلما في التحليلات السياسية أو التعليقات الساخرة المصاحبة للرسوم الكاريكاتورية ناهيك بالنكات[17] والنوادر والتشنيعات.

الوجوه المتعدّدة التي ارتدتها هذه الكلمة التي ذاع صيتها – عربياً ودولياً – خلقت أجواءً شعورية إيجابية في ذوات المتلقيّن بعدما دخلت عوالمهم التعبيرية، وأيقظت الكوامنَ في دواخلهم، وحرّكت مطالبَ محقّة ومزمنة لطالما أعاقَ تحقيقَها من يطالبون برحيلهم بعيداً عن البلاد والعباد. وقعت هذه الصيغة الآمرة بالرحيل موقعاً حسناً في نفوس المتظاهرين، وشكلت سلاحاً اعتراضياً شهروه لإعلاء أصواتهم ولرفع الضيم والقهر والظلم التي عانوا منها، لدرجة أنهم لم يجرؤوا على المجاهرة بمخاطبة الرؤساء ومساءلتهم، فكيف بالمطالبة برحيلهم وإسقاط أنظمتهم والمناداة العلنية بأسمائهم الصريحة هم ومعاونيهم[18] وأقربائهم المباشرين.

---

(13) رسم الشعار على عربة عسكرية وعلى مدرّعة وعلى صهريج. انظر كتاب مليحة مسلماني، **غرافيتي الثورة المصرية**، بيروت، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط1، 2013، ص 45.

(14) ثمّة صورة التقطتها سارة كار لجدار في شارع ماريت باشا (وسط القاهرة)، منشورة في كتاب **الجدران تهتف، جرافيتي الثورة المصرية**، القاهرة، زيتونة، ط1، 2012، ص 50.

(15) شعار مشابه يدعو لرحيل مبارك «مبارك برّه» كتب على كرتونة حمراء، رفعه متظاهر يرتدي ملابس حكم رياضي ويحمل صافرة ويضع على صدره شعار «الشعب هو الحكم». انظر: **Message from Tahrir,**p.132.

(16) «كفاية إهانة» شعار رفعه متظاهر في ميدان التحرير، وأدرج في كتاب **Messages from Tahrir**, p. 89.

(17) يورد عبد الحليم طه في كتابه **زلزال 25 يناير وتوابعه**، صورة X كاريكاتير، القاهرة، لا دار نشر، ط.2011.6، ص.20 صورة مركّبة لمظاهرة تنادي برحيل مبارك الذي يردّ: «غيّرت الوزارة... عيّنت نائب».

(18) ثمّة رسمان لمبارك (بورتريه) مع عبارتي «ارحل» و«غور» في وسط البلدة وثمّة شعاران مدوّنان يدعوان إلى رحيل عمر سليمان («مكيافلي مبارك» و«عميل»)، مدرجان في المرجع السابق، ص 24، 45، 48، 49.

هـذا الضـربُ مـن البلاغـة الشـعبية، بلاغـةِ الميادين والسـاحات الـذي واجه بجـرأة ملحوظـة بلاغة الخطاب السـلطوي، تمثّل في أبسـط صوره فـي صيغة فعلية آمرة وآسـرة، مبنىً ومعنى، انتقلت من حيّز التمنيّ والطلب والمناشـدة إلى مسـتوى الفعل التغييري. فأسـهمت ومثيلاتها في قلب أنظمـةٍ، والإطاحة بحكّامٍ، ووأدِ مقولة التوريث السياسي، وبدّلت في موازين القوى في المنطقة. مفتاح الثورات العربية في الألفية الثالثة هذا لم يحتجْ إلى «مانفيستو» مؤدلج، ولا إلى «البلاغ رقم واحد»، كما لم يسـتعنْ بمنبريات المذيع أحمد سعيد ولا بعنتريات وزير الإعلام العراقي السابق محمد سعيد الصحّاف.

هي وسـيلةُ تعبيرٍ متكاملة ومركّزة اختُلف – كالعادة – في أبوّتها[19] وفي تاريخ ولادتهـا. فالكويتيـون[20] يعيدونهـا إلـى عـام 2009 الـذي طالبوا فيـه برحيل رئيس الـوزراء. واللبنانيـون يتذكرّون جيداً أنهم الأوائل في رفع شـعار «فلّ»، أي «ارحل»، فـي وجه الرئيس السـابق إميـل لحود في عـام 2005، وأعادوا رفعه أخيـراً في وجه السفير السوري في لبنان: السفير السوري فِلّ عالبيت[21].

ولكن التونسـيين الذين رفعوا المقابل الفرنسـي لـه Dégage[22] في عام 2010، والمصريـون الذين اسـتلّوه من رحم لغتهم الأم ابتداءً من عام 2004، هم السـبّاقون على ما نظنّ. لأن هذا التعبير السياسي وأمثاله تحوّل على أيديهم – وفي حناجرهم – أفعالاً سياسـية وتغييرية بالفعل لا بالقـوة. وعلى أي حال، فهي ونظائرها نتاج بلاغة شـعبية أفادت في الحقيقة من البلاغة اللسـانية في مختلـف توجّهاتها وآلياتِ عملها ورمزيةِ دلالاتها. لهذا، خصّصنا لها حيّزاً في دراستنا اللسانية عن منظومة الشعارات السياسـية بين العامين 2011 – 2012، وقارنّا بين مختلف اسـتخداماتها في أكثر من

(19) مفهـوم «أبـوّة الشـعار» اعتمد هنا نسـجاً علـى منوال نظـام الأبـوّة، النظام الاجتماعـي الذي تخضـع بمقتضاه مجموعة من الأسـر المشـتركة في الدمّ لسـلطة حاكم هو أكبر الذكور فيها. معلومة مستقاة من **المنجد في اللغة العربية المعاصرة**، بيروت، دار المشرق، ط2، 2001، ص 4.

(20) صحيفة **الكويتية**، 2012/ 8/ 27.

(21) انظـر تحقيق عن تظاهرات معادية للنظام السـوري نظّمت في بيـروت، وتضمّنت لافتة رفعها تجمّع للمعارضة في ساحة رياض الصلح. صحيفة **النهار**، 2012/ 10/ 29.

(22) رفع الشـعار الفرنسي نفسـه في وجه رئيس الحكومة اللبنانية نجيب ميقاتي Mikati Dégage بعد تشييع اللواء الشهيد وسام الحسن. الصحف اللبنانية، 2012/ 10/ 22.

قطر عربي حصد أو يكاد قطوفها الدانية[23].

وانطلاقاً من أن التمتّع بروح النكتة وبأسلوب النقد الساخر يعتبران عاملين مفيدين لمواكبة عمليات الانزياح écart التي تلحق عادةً بهذا الشعار وأمثاله من قبل متلقّيه ومتداوليه، وفي ظروف إعادة إنتاجٍ ساخنة أو متقلّبة، فقد أظهرت مدونتنا اللغوية سيلاً من البدائل التعبيرية الطريفة التي استولدها الجمهور من عوالمه الحياتية ومن لدن تعابيره اليومية، وأضفى على تعبير سياسي محض «روح الشارع المصري»، المعروف بالحسّ النقدي الممزوج بخفّة الدمّ.

وقد استشهدنا في هذه المقالة بأمثلة حيّة عكست القدرات المتناهية للجمهور على توظيف السخرية بوصفها صورة بلاغية للتعبير عن معانٍ متضادة، وذلك باللجوء إلى أساليب تقليل أو تسفيه أو تضخيم أو «شَوْرَعَة» الأقوال المتناسلة، على ظرفٍ وذكاءٍ، من الفكرة المتمحورة حول الرحيل أو الإبعاد أو التسفير.

إن اقتطافَ bricolage[24] الجمهور أو استملاكَه موادَ متوفّرةً لبلورة ملامح بلاغته الشعبية بغية تقليب معاني الرحيل، أو الصيغ القولية المعبّرة عنه، أو الداعية والمشجّعة على حصوله، أكدت قدرته الذكية على ربطها مع منتجاتٍ غير سياسية (أغان، نكات، تعابير شعبية، مسكوكات لغوية...)، متبنّياً بذلك إشاراتٍ لغويةً من نصوصٍ متباينة وعوالَم أخرى، ومؤقلمها، وموظّفاً إياها في نصّ الترحيل. وللتمثل على ذلك، نشير إلى ضروب الاقتطاف والتناص الحاصلة من نصوص تعود لعوالم أخرى، مثل عالم «كليلة ودمنة» أو عالم الحيوان (البقرة الضاحكة، الحمار)، وعالم السفر (الطيران، الفيزا)، وعالم الرياضة (الزمالك، التحكيم، الاتحاد السكندري)، وعالم الملبوسات (كلسون رجّالي)، وعالم المستلزمات المكتبية (الأجندات)، وعالم الفن (مسرحيات)، وعالم التجميل (الشعر، الذقن)، وعالم المشاهير والمبدعين (مكيافلي).

(23) **مصر الثورة وشعارات شبابها، دراسة لسانية في عفوية التعبير**، هو عنوان الكتاب الذي أنجزناه بدعم من المعهد الألماني للأبحاث الشرقية في بيروت في عام 2012، وسيصدر في منتصف عام 2014 عن المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

(24) قارن بكتاب دانيال تشاندلر **أسس السيميائية**، ترجمة طلال وهبة، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط6، 2008، الثبت التعريفي، ص 435. والمصطلح استحدثه ليفي ستراوس.

والملاحظ أن الإيجاز في استخدام هذه الصيغة الآمرة (كلمة مفردة)، أو الإطناب (جمل خبرية وإنشائية تندرج فيها صيغة الأمر مع مختلف نظائرها وصيغها الفعلية)، أو الإضافة إليها (تفاصيل ومتمّمات)، ضاعف من تأثيرها لدى المتلقي الذي لم يفته بالطبع فكّ شيفرتها. لكنّه استساغ ورودها في سياقاتٍ غير سياسية، طريفةٍ ومأنوسة، وتمتّ إلى عالمه اليومي بصلةٍ وثيقة، واستمتعَ بترديدها – أو كتابتها أو رسمها – لإيصال رسالة مباشرة إلى «من يهمّه الأمر»، وللمشاركة الجَماعية في «واجب» التغيير على كافة صعده.

والمتلقون لهذه الرسالة السياسية لم يسمحوا بأن تذهب بهم اللغة – وهي هنا مأخوذةٌ في نموذجها المتناهي الصغر، والمتمثل بفعل الأمر «ارحل»– بعيداً على «سلم التجريد»[25]، أكثر مما يريدون. وفي الحقيقة لا يريد المتكلم العادي، ولا هو يدرك قدرتَه على تقليب المعاني، أو يعلم بوجود مستوياتِ تجريدٍ مناسبة. فاللسانيون هم الذين يقومون عادةً بهذه المهام بالنيابة عنه.

«انزلاق» عملية التخاطب الذي قام بين المواطن من جهة، والحاكم الذي لا يزال متمسّكاً بكرسيه وبامتيازاته ولا يبدي «حياةً لمن يناديه» من جهة ثانية، من مستوى إلى آخر، في لعبة التواصل المتمحورة حول فعل الأمر «ارحل»، لم يسهم في تجهيل النوع الذي تنتمي إليه «رسائل الترحيل» الموجّهة إلى مبارك ونظرائه.

مدلولات فكرة الرحيل

بعد تقديم صيغة الترحيل في ثنايا خطاب الاعتراض الساخر، نستعرض مختلف المدلولات المستخدَمة لإيجاز فكرة الترحيل. تعريف المدلول ومجالات استعماله وفهمه كانت موضع اهتمام كبار علماء اللغة. فأمبرتو إيكو يعرّف في كتابه **السيميائية وفلسفة اللغة** المدلولَ في مرحلة أولى على أنه كل ما من شأنه أن يميّز إرجاعاً ما إلى عالم ممكن[26]. ومن جهته، يقول فيتغنشتاين إن مدلول كلمة هو

(25) المصطلح مستخدم في الترجمة العربية لكتاب **أسس السيميائية**، ص 132.

(26) فكرة مدرجة في كتاب **السيميائية وفلسفة اللغة**، ص.134، ومنقولة عن فيتغنشتاين في كتابه **Philosophische Gramatik,** hrsg. 0Von rush Rhees (Oxford: B. Black Well, [1969], p. 49.

استعمالها في اللغة، وإن فهم كلمة يعني معرفة استعمالها والقدرة على تطبيقها[27]. إرجاع مفهوم الرحيل أو الترحيل في ذهن كلّ من المرسل والمتلقي الى عالم ممكن من عوالمهما، ومعرفتهما بالسياقات الممكنة لاستخدامه، هو في الحقيقة موازٍ لعمليات الفهم والاستيعاب والقدرة على التطبيق، وهذا ما ستظهره الصيغ العديدة المولَّدة من صيغة الترحيل الأساسية. وندرج استشهادين يكمّلان الفكرة المساقة هنا، أوردهما كتاب **أسس السيميائية**. الأول لـ ليفي ستراوس ويقول فيه إن «الفهم يعني تحويل... نمط من الواقع إلى نمط آخر»[28]. أما الثاني فهو لـ غريماس، ويعتبر فيه أن «الدلالة.. ليست إلا.. النقل من مستوى لغوي إلى آخر، مَن لغة إلى أخرى، وليس المعنى سوى إمكانية هذا «التحويل»[29].

وبكلمة، فقد حوّل الشباب العربي بامتياز دلالة فعل الأمر هذا إلى فعل سياسي تغييري، ونقلوا هذا النمط التعبيري من القاموس السلطوي إلى قاموس الأمر الواقع.

الاستنتاجات والملاحظات

بعد أن قمت بالتحليل أورد مجموعة من الاستنتاجات والملاحظات. إن التحليل اللساني حول صيغ «ارحل» الآمرة التي وردت مع مصدرها ومع مختلف صيغها الفعلية حوالي مئتي مرّة[30]، في مختلف الشعارات العربية المجموعة على مدى العامين المنصرمين أدّى إلى الاستنتاجات والملاحظات التالية:

أبوّة الشعار

ثمّة تنازع على أبوّة هذا التعبير السياسي الذي ذاع صيته خلال الانتفاضات غير المسبوقة في العالم العربي والتي لم تنتهِ فصولاً بعد، وغالباً ما تُسمّى «الربيع

(27) أمبرتو إيكو، **السيميائية وفلسفة اللغة**، ترجمة أحمد الصمعي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط2005/ 1، الثبت التعريفي، ص 462.

(28) **أسس السيميائية**، ص 134، وهو مأخوذ من كتابه **Tristes Tropiques**, translated by John Russel (New York: Criterion, 1961), p. 612.

(29) المرجع السابق، ص 134، وهو مأخوذ من كتابه **Du Sens ; essais sémiotiques**, (Paris: Edition du Seuil, [1970–1983]), p. 13.

(30) مئة ومرّتان في مصر، وثمانٍ وعشرين في اليمن، وستّ في كل من ليبيا وتونس، وأربع مرّات في البحرين، فيكون المجموع مئة وأربع وتسعين مرّة.

العربـي»[31]. فقد اعتبر الكاتب الكويتي (طارق المطيري) أن الفضل في إطلاقه يعود إلى الشـباب الكويتـي الذي نظّم في 27 تشـرين الأول 2009 حملة بعنوان «ارحل»، هدفها إسقاط رئيس الوزراء ناصر الحمد[32]. واعتبر أن الإنجاز السياسي الذي تمثّل باسـتقالة رئيـس الوزراء لم يكـن على مسـتوى الكويت فقط، بل على مسـتوى كل الأنظمة الوراثية العربية، وكانت تلك الخطوة الأولى[33] في أدبيات السياسة العربية.

بين الأشكال اللغوية والصور المجازية

صيغـة الأمـر «ارحل» وردت في أكثر من بلد منتفـض. ووردت أيضاً في جمل مفيـدة، عاميّـة بأغلبهـا. وحلّـت الفصحى فـي مرتبة ثانيـة[34]، والإنكليزيـة في مرتبة ثالثـة[35]، والفرنسـية[36] في المرتبة الأخيرة[37]. حضرت اللغـة الإنكليزية لدى الكلام عن الرؤساء علي عبد الله صالح[38]، والقذافي[39]، والأسد[40].

صيغ الأمر المنادية برحيل الرؤسـاء تميّزت أسـاليبها وفق منشـئيها. ففي مصر غلب الطابع الفكاهي والساخر الذي رفع الكلفة أحياناً (يا عمّ، طير إنت، يا حسني كـخّ، حـسّ على دمّك..)، والذي اسـتحضر أفـراد العائلة والنـوادي الرياضية وأبناء المناطـق والجيش (طنطاوي وسـليمان). وفي تونس طاول طلـب الرحيل بن علي، وحزبه وأعضائه، وبرلمانه، وحكومته، (حكومة بوكيمونية) ووزراءه، وجفري فيلتمان وحكيم قروي والسـفير الفرنسـي Boris Boillon الذي ردّد المتظاهرون طلب رحيله

(31) توصيف ورد في محاضرة للوزير السابق غسان سلامة، منشور في صحيفة **النهار**، 2012/ 10/ 14.

(32) صحيفة **الكويتية**، 2012/ 8/ 27.

(33) الخبر ذكرته صحيفة فرنسية: Le Courrier International, 27/9/2012.

(34) 32 في مصر، 20 في سورية، 6 في اليمن،2 في ليبيا، و1 في تونس.

(35) 8 في مصر، 6 في سورية، 6 في اليمن، 2 في ليبيا.

(36) لحقت هذه الصيغة بالرئيس المصري محمد مرسـي مرّة واحدة بالفرنسـية Dégage، في كاريكاتور لـ Plantin منشور في مجلة، **L'Expres**s, N 3206, 12.12.2012.

(37) 1 في مصر، 3 في سورية منها واحدة، في مظاهرة سورية في بروكسل، 32 في تونس منهما اثنتان مشتركتان بين الفرنسية والإنكليزية.

(38) مرّة واحدة بالإنكليزية.

(39) مرّتان بالعربية ومرّتان بالإنكليزية.

(40) الأسد مرّة واحدة بالإنكليزية في لافتة مرفوعة في اليمن.

بالفرنسية Dégage تحت نوافذ السفارة[41].

التوصيفات والصور المجازية المسبغة على الرؤساء، المطالبين بالرحيل، اتسم بعضها بالطرافة والسخرية (بارد، البيه، غبي، ابن الورمة، تِنِح، بَجَم[42]، حمار، كلب، البقرة الضاحكة، خنزير)، وبعضها الآخر بالإدانة والتنديد (قاتل، قاتل الأطفال tueur des enfants، جبان، فرعون، بغيض، طاغي، ظالم، ديكتاتور، جنرال الدمّ، بِجِم، هولاكو، سفّاح، السفاح).

نظائر صيغة الأمر «ارحل» تعدّدت في مصر (غور[43]، غوور، اطلع برّه، امشي، انزل، طير، انجز، فكّك منّا، اخلع)؛ وفي اليمن (تراجع، برّع[44]، تنحّ، حِلّ)، وفي ليبيا (حِلّ، يطلع برّه[45]، اطلع برّا)، وفي تونس (ارحل، ارحلوا، استقيلوا، على برّا أو برّه). وقد لفتنا أن فعل «حِلّ/ حِلّ عنّا» لم يرد في الشعارات المصرية كبديل أو نظير لفعل «ارحل»[46].

الشعارات المضادة المطالبة ببقاء الرئيس لحظت في سورية (لن يرحل)، وفي اليمن (لن يرحل، لا ولن يرحل)؛ والجمل الثلاث كتبت بالفصحى (لغة السلطة على ما يبدو). وفي مقابل الصيغ الآمرة بالرحيل، ثمّة صيغة أدرجت في شعار رفعته إحدى مناصرات الرئيس مبارك وتطالبه بالعودة أو الرجوع «ارجع يا مبارك»[47].

(41) **Le Monde**, 28/8/2012.

(42) يذكر عبد المنعم عبد العال في كتابه **معجم الألفاظ العاميّة المصرية ذات الأصول العربية**، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1971، ص.30، أن بَجَم بمعنى قليل الفهم والإدراك، عَيِيٌّ لا يستطيع الكلام.

(43) استخدم المتظاهرون المصريون هذا الفعل لدعوة القذافي للرحيل «يا قذافي غور غور (ارحل)....خلّي ليبيا تشوف النور». انظر مقالة أحمد رحيم، بعنوان «في ميدان التحرير: مصر ليبيا يد واحدة». صحيفة **الحياة**، 26/ 2/ 2011.

(44) مفردة برّع تستخدم للحثّ على الرحيل. وسبق أن وردت في هتاف شعبي رفع في عدن في الستينيات وجاء فيه: «ساعة التحرير دقّت... برّع برّع يا استعمار».

(45) ورد شعار «ليبيا.. حرّه... حرّه... والقذافي يطلع برّه» في رسم كاريكاتوري يمثل خريطة ليبيا وهي ترفس برجلها الافتراضية القذافي. الرسم رفعه متظاهر في مدينة طبرق (ا ب) واندرج في خبر منشور في صحيفة **الحياة**، 24/ 2/ 2011.

(46) صيغة النفي المؤكّد هذه وردت أيضاً على لسان وزير الخارجية الفرنسية لوران فابيوس الذي نقل عن نظيره الروسي لافروف، «الأسد لن يرحل أبداً». وقد أدرجت هذه الجملة عنواناً في صحيفة **النهار**، 15/ 10/ 2012.

(47) صورة لوكالة رويترز تتضمّن هذا الشعار، مع تعليق للصحيفة، «مؤيدو مبارك يطالبون بعودته إلى السلطة» منشورة في صحيفة **الجمهورية**، 5/ 1/ 2012.

والصيغة تفهم هنا بمعنى المناشدة والتمنّي أكثر منها بمعنى الأمر.

ارتبطت فكرة المطالبة برحيل الرئيس بضرورة العودة إلى الدراسة في كل من مصر وسورية. في الأولى (مصر) صيغ الشعاران بالعاميّة وبأسلوب شَرْطي فكاهي: (امشي [إلى المدرسة] هوّ يمشي)، (انجزْ عندنا ثانوية عامة). وثمّة شعار واحد، نسوي هذه المرّة، جاء بصيغة استفهامية ساخرة: «يا سوزان قولي للبيه مش حيرحل ولا إيه»[48].

تردّدت صيغة الأمر «ارحل»، بمختلف ضمائرها الفردية منها والجَماعية[49]. وورد الفعل نفسه بصيغة المضارع المنصوب بـ«لن»، أو المسبوق بأداة نهي «لا»، أو بسين التسويف «سترحل»، أو بالهاء التي تقابل الحاء في العاميّة المصرية «هترحل»[50]. ووردت الصيغة المصدرية بمعدّل تسع مرّات في مصر: «رحيلك»، رحيل، رحلك، والرحيل.

صيغة الأمر المنادية برحيل الرؤساء دُرست هنا بشكلها المدوّن المرفوع في اللافتات. ويبقى أن نشير إلى أن الجمهور تداولها بالطبع بشكلها الشفهي في التظاهرات حينما ردّد هتافي «ارحل» و«انزل» مع إيقاع قضى بلفظها بمقطعين: «ارْحَلْ»، اِنْزِل).

رفع المصريون في وجه مبارك شعاراً تهكّمياً يعني بالهيروغليفي «ارحل»، وآخر بالعبرية « بالعبري يمكن مبتفهمش عربي»[51] في حال لم يفهم المغزى بالعربية، لغته الأمّ. وبغية التأكد من وصول الرسالة إلى متلقيها، رفع التونسيون يافطة دوّنت عليها مرادفات لفعل «ارحل» بلغات عديدة مثل: الفرنسية، الإسبانية، الروسية، الصينية، وصولاً إلى العاميّة التونسية[52].

(48) عنوان لخبر عن تظاهرة مطالبة برحيل مبارك، صحيفة **الشرق**، 2011/ 2/ 1.

(49) بمعدّل 72 مرّة في مصر، 38 مرّة في سورية، 25 مرّة في اليمن، وأربع مرّات في ليبيا، ومرّتين بصيغة الجمع، بالعربية وبالفرنسية في تونس، ومرّة واحدة في كل من سوريا واليمن، ومرّة في البحرين.

(50) نشرنا مقالة في صحيفة **الحياة** (2011/ 3/ 26)، بعنوان، «شواهد تحوّلات الأصوات في «ثورة الغضب» المصرية»، تناول شيوع هذه الظاهرة في الخطاب الشعاراتي المصري، المدوّن بالعامية.

(51) **Tahrir Square**, p. 91.

(52) انظر كتاب **Dégage, La Révolution Tunisienne,** (Livre témoignages), Alif, Editions du Layeur, France info, 2011, p. 79.

بغيـة إيصـال الرسـالة القاضية برحيل الرؤسـاء، عمـد المتظاهرون إلـى إدراج شـروحات وتفسـيرات للمعانـي المفترضة لفعل «ارحـل»، إن بالعربيـة الفصحى أو العاميّـة، أو عن طريق إيراد مقابلات إنكليزية وفرنسـية، وذلـك لمزيد من التأكّد من وصول فحوى الرسـالة بأسرع وقت ممكن إلى المتلقي الوحيد، وهو هنا «الرئيس». كمـا تضمّـن شـعار تونسـي كُتـب بالإنكليزيـة «out»، صيغـة تأكيدية بالعربيـة «بكل حزم»[53].

تشـاركت الشعوب في دعوة رؤسائها المباشـرين للرحيل مشيرةً في الآن نفسه إلـى ضرورة الاقتداء بآخرين سـبقوهم، أو معتبرةً أنهم يسـتحقون أن يلاقوا المصير نفسـه لزملاء لهم. وهكذا ذُكِر كل من الرئيسـين صالح والأسد في اليمن، وبن علي والقذافي في تونس، والقذافي والأسد في سورية.

متلقّو صيغة الرحيل

ذُكِرَ اسم الرئيس المعني بالرحيل في مصر صراحةً[54]، وذكر أيضاً لقب المشير طنطاوي[55]، واسـم العائلة للفريق سامي عنان رئيس الأركان ونائب رئيس المجلس العسـكري ولنائب الرئيس عمر سليمان[56]، والسفير الإسرائيلي[57]، وفي شهر تشرين الثاني/ نوفمبر 2012، ذكر اسـم مرسي في هتاف: حرية حرية... مرسي ارحل[58]، يا مرسي ارحل[59].

وفي تونس، ذكر بن علي[60]، ورئيس وزرائه محمد الغنّوشـي[61]، ووزير التربية

(53) **Dégage,** p. 126.

(54) اثنتا عشرة مرّة بالعربية منها واحدة ذكر فيها اسمه الأول، وثلاث مرّات بالأجنبية على شكل منادى.

(55) مرّة بالعربية ومرّة بالإنكليزية.

(56) **غرافيتي الثورة المصرية**، مرجع سابق، ص24 .

(57) مرّتان بالعربية.

(58) الهتاف ردّده شـباب الألتراس، وأدرجته الصحيفة في تقريرها المعنون: «الحركة التصحيحية» لمرسـي تكرّسـه «فرعوناً» وتعمّق الاستقطاب السياسي، صحيفة **النهار**، 2012/ 11/ 24.

(59) كتبـت العبارة بالطبشـور على أرض الميـدان بتاريخ 2012/ 11/ 23. وأمام قصر الاتحاديـة الغلبة لـ «النيّوت»، تقرير لـ محمود حسين، بعنوان، «ميدان التحرير يجمع فرقاء الأمس»، صحيفة **الشرق الأوسط**، 2012/ 11/ 24 (الصورَة منقولة عن رويترز).

(60) ثماني مرّات بالفرنسية وأربع بالعربية.

(61) ثلاث مرّات بالعربية ومرّة بالفرنسية.

فـي حكومة الجبالي التي شـكّلت بعد إطاحة بن علي الطيّـب البكّوش[62]، كما ذكر كل مـن السـفير الفرنسـي بوريـس بوييـون[63] وحكيم قـروي[64]، والسـفير الأميركي جفري فيلتمان[65]، والقذافي[66].

صيغـة فعـل الأمر العامية «غوور» يعود اسـتخدامها الأول للناشـط محمد نعيم فـي 27/ 2/ 2011[67]. وهي لم تُسـتخدم فقـط للتوجّه إلى مبـارك. فقد وردت ضمن تعليق على رسـم كاريكاتـوري بخصوص اعتصـام المتظاهرين المصرييـن أمام مقرّ السـفارة الإسـرائيلية بالقاهرة على خلفية قتل القوات الإسـرائيلية خمسـة من رجال الأمن المصريين[68]. كما استخدمت بصيغة الجمع لدى التوجّه إلى العسكر في مصر والطلب إليهم العودة إلى ثكناتهم: غوروا. واستخدمت أيضاً في معرض الكلام عن مبارك وبن علي: غوروا انتو الاتنين.

«ارحل» ونظائرها تدخل عوالم الإبداع الفني والتصويري

«ارحـل».. باتت لازمـة أغاني الثورات العربية ومدار قصائدها وموسـيقاها كما جـاء فـي مقالة الناقـد الموسـيقي اندي مورغـن[69]. فقد نظم الشـاعر عبـد الرحمن يوسـف قصيدة بعنوان «ارحل»، كما نظم رامي عصام (طالب هندسي مصري) أغنية «ارحل» مستوحياً شعاراً رائجاً في ساحة التظاهرات بمصر على وقع موسيقى الغيتار والكلمات المرتجلة من غير حذف. كما ألّف علاء نصر قصيدة بعنوان «ارحل بقى»

(62) مرّة بالعربية.

(63) هو كاتب خطابات رئيس الوزراء الفرنسي السابق بيار رافاران.

(64) مرّة بالفرنسية.

(65) مرّة بالإنكليزية وأخرى بالفرنسية. انظر: **Dégage**, p. 127.

(66) مرّة بالعربية.

(67) معلومة أمدّنا بها الناشط أحمد ماهر (مجلة توك توك) في بيروت بتاريخ 2012/ 10/ 7.

(68) صـورة وزّعتهـا وكالة (أ ف ب) وتضمّنت رسـماً كاريكاتورياً يمثل قدماً (ترمز إلى ثوار 25 يناير) تطرد السـفير الإسـرائيلي (يرمـز إليه بالنجمة السواسـية) وهو يصرخ «الحقني يا طنطاوي»، ولسـان حال الثـوّار «غوورر بلا رجعة، برّه يا مجرم يا صهيوني، إذا الثوّار أرادوا طرد السـفير... فلا بد أن يسـتجيب المشير..». صحيفة **الشرق الأوسط**، 2011/ 8/ 28.

(69) انظر مقالة اندي مورغن، «ارحل»... لازمة أغاني الثورات العربية ومدار قصائدها وموسيقاها»، صحيفة **الحياة**، 2011/ 6/ 15 (نقلاً عن ذي اوبزرفر البريطانية 2011/ 2/ 28).

وأدّاها مواطن أطلق على نفسه اسم «مصري طالع عينيه»[70]. ويُظهر موقع «يوتيوب» مشهداً تُنشدُ خلاله الأغنية في ميدان التحرير مساء 5/ 2/ 2011.

من طرائف الثورة إطلاق أفلام ساخرة تتضمّن مقاطع مصوّرة منها واحدة تحت تسمية «الفيلم الذي أجبر مبارك على الرحيل». كما عمد بعضهم إلى خبز رغيف عيش وعليه شعار «ارحل» بحروف نافرة وحملوه خلال تظاهرة احتجاج. وثمّة رسم كاريكاتوري يمثّل كوكب الشرق وهي تنشد بتصرّف قصيدة الأطلال للشاعر إبراهيم ناجي التي أمست «واثقُ الخطوة يمشي ملكاً **خالعٌ حسين** شجيّ الكبرياء»[71].

منشؤو ورافعو صيغ الرحيل

تفنّن المصريون في ابتداع صيغ «ارحل» مضموناً وشكلاً. كما تعدّد مرسلو هذه الرسائل إلى مبارك المعني بالرحيل: فأهالي مختلف المحافظات طالبوه بالرحيل (الصعايدة، البورسعيدي، سيناوي، أسيوط، دهشور، أبناء شمال سيناء)، وأصحاب المهن الحرّة (نقابة أطباء مصر) والمؤسّسات العامة (الهيئة والقناة) والزوجات القلقات (الوليّة)، وصولاً إلى المخلوقات التي لم تبصر النور بعد (الأجنّة)، والمواطنين العاديين...

يبدو أن مفاعيل هذه الصيغة تعدّت سياقها الأصلي، فقد ذكرت صحيفة المغرب التونسية أن حذاء وزير الشؤون الدينية في الحكومة التونسية المؤقتة نور الدين الخادمي سرق أثناء زيارته لجامع «الغزالة» بضواحي تونس العاصمة. وأشارت الصحيفة إلى أن السرقة «تمّت بعدما تعرّض الوزير للإهانة والطرد من قبل مجموعة قيل بأنها تنتمي إلى التيار السلفي «لم تكتف بترديد عبارة «ارحل» التي باتت شهيرة في تونس، وإنما عمدت أيضاً إلى منعه من إلقاء درس ديني في الجامع». ولفتت إلى أنه «لولا تعاطف البعض وتطوّعهم لشراء حذاء جديد للوزير لوجد نفسه مضطراً لمغادرة الشارع حافي القدمين»[72].

(70) صحيفة **السفير**، 2012/ 7/ 25.

(71) رسم كاريكاتوري بتوقيع «أمل»، منشور تحت عنوان «في حبّ الشعب» في صحيفة **السفير**، 2012/ 1/ 25.

(72) صحيفة **المغرب التونسية**، 11 حزيران 2012، وعنوان الخبر «سرقة حذاء وزير الشؤون الدينية من داخل الجامع».

الشعار بين الأشكال المعتمدة لكتابته والحاملات له

كتابة هذا الشعار لم تقتصر على الحبر والألوان، بل تعدّتها إلى وسائل غير تقليدية مثل الحشيش الأخضر الذي زُرع متّخذاً شكل كلمة «ارحل»، وإلى شعر الذقن حيث حلق شاب ذقنه وترك شعيرات على شكل كلمة «ارحل»، وإلى رغيف العيش أو الخبز الذي خُبِزَت بأحرفٍ نافرة فوقه كلمة «ارحل»، وإلى المركبات والصهاريج...، وأخيراً إلى طلاب كلية الصيدلة بزيّهم الأبيض، في حلب، الذين رسموا بأجسادهم تعبير Go out[73].

من ضمن حاملات الشعارات في ميدان التحرير، استعار بعض المتظاهرين رمز الحذاء العراقي وحوّله إلى لافتة وألصق عليه شعار ينادي بوجوب الرحيل[74].

التداعيات العربية والدولية لهذا الشعار

عرب وعالم

صيغة الأمر بالرحيل «ارحل» باتت مادة تعليق للكاريكاتور السياسي في العالم. فقد استعيدت في كاريكاتور نشرته صحيفة «كوريه انترناسيونال» Courrier international الفرنسية 27 أيلول 2012، حيث تكرّرت كلمة «ارحل» سبع مرّات فوق خارطة أوروبا في إشارة إلى طرد أوروبا الدبلوماسيين السوريين[75]. كما نشرت الصحيفة **تحقيقاً عن الأغنية الثورية للثوار السوريين**: «يللا ارحل يا بشار Dégage, Allez Bachar».

للرياضة دورها في مجال استحضار صيغة «ارحل». فقد نادت جماهير نادي الاتحاد السكندري برحيل عفّت السادات، رئيس نادي «الجرين ماجيك»، وذلك لدى رفعها لافتة دوّن عليها شعار «ارحل»، وذلك في معرض انتقاده ودعوته إلى الرحيل. كما وجّهت النصيحة نفسها للمهاجم الدولي نايف هزّامي على «تويتر»،

(73) الأمثلة الأربعة أدرجت على الشبكة العنكبوتية بتاريخ 2012/ 9/ 19.

(74) انظر مقالة الفنان التشكيلي عادل قديح، بعنوان «الثورة تصنع فنّها أيضاً.. في ميدان التحرير»، صحيفة **السفير**، 2011/ 2/ 12.

(75) كاريكاتور سياسي حول قطع العلاقات مع النظام السوري منشور في صحيفة **المستقبل**، 2012/ 9/ 29 (نقلاً عن صحيفة **كوريه انترناسيونال**).

الاتحاد لهزّامي: «لسلامتك ارحل»[76].

في لبنان، عدّل مواطنون محتجّون في منطقة الجية الساحلية مضمون هذا الشعار بحيث بات «ارحل يا وزير التعتيم»، والمقصود بذلك وزير الطاقة والمياه جبران باسيل[77]. وفي رام الله تظاهر عمال فلسطينيون ضد سوء الأوضاع الاقتصادية وطالبوا برحيل الوزير» ارحل ارحل يا وزير... قرارك دمّرنا تدمير[78].

على شاكلة الشعارات التي ردّدها الثوار في بلدان الربيع العربي، اختارت **صحيفة "النهار الجديد» الجزائرية** جملة «ساركوزي ارحل» عنواناً لها، وذلك للتعبير عن فرح الشارع الجزائري واحتفاله بخروج ساركوزي من الاليزيه. واعتبرت صحيفة الحياة (2012/5/14) أن هذا العنوان كان الأكثر إثارة.

فكاهة المتظاهرين المصريين في ثورة 25 يناير لاحقت «احتجاجات لندن»[79]. فقد برزت تعليقات ساخرة عبر موقع «تويتر» الذي تسابق أعضاؤه لإطلاق العنان لخيالهم على مواقع التواصل الاجتماعي والمنتديات الإلكترونية، فكتبوا مئات «التويتات» للتعليق على احتجاجات لندن، ومنها واحد تضمّن تعابير عربية وأخرى معرّبة: ارحل يعني غو، بتفهم ولا نو.. مش هنلييف هوّا يلييف (يمشي).

في 28 تشرين الأول 2012، **وخلال تشييع اللواء الشهيد وسام الحسن في بيروت،** أطلق المشيعون المتجمّعون أمام السراي الحكومي هتافات تطالب رئيس الحكومة نجيب ميقاتي بالاستقالة: ارحل ارحل يا نجيب، و[80]Mikati Dégage.

وفي عمّان، ردّد آلاف الأردنيين المتظاهرين احتجاجاً على رفع أسعار المحروقات شعارات غير مسبوقة تطالب العاهل الأردني الملك عبد الله الثاني بالرحيل: "**لا إصلاح ولا تصليح... ارحل بالعربي الفصيح**»، و«**الحرية من الله**...

(76) قناة **الرياضية السعودية**، 2012/11/25.

(77) تحقيق عن تظاهرات شعبية في منطقة الشوف مطالبة بإعادة التيار الكهربائي، صحيفة **النهار**، 2012/1/23.

(78) خبر بعنوان «تحرّك شعبي في الضفة الغربية للمطالبة بتحسين الأوضاع المعيشية»، صحيفة **اللواء**، 2012/10/10 (نقلاً عن ا.ف.ب).

(79) انظر تحقيق محمد عجم، بعنوان، «فكاهة المصريين في ثورة 25 يناير تلاحق «احتجاجات لندن»،» صحيفة **الشرق الأوسط**، 2011/3/30.

(80) أنظر خبر تشييع اللواء الشهيد وسام الحسن في الصحف اللبنانية، 2012/10/22.

يسقط يسقط عبد الله»[81].

عدوى المطالبة بالترحيل انتقلت أيضاً إلى **المغرب** حيث تظاهر العشرات من حملة الشهادات العاطلين عن العمل، في أحد شوارع العاصمة الرباط، وأقدموا على محاصرة سيارة رئيس الحكومة عبد الإله بن كيرلن، وهم يرفعون لافتات كتب عليها شعار «إرحل» بينما ردّد آخرون هتاف «ارحل.. ارحل»[82].

الخاتمة

إن السياقين اللغوي والثقافي لاستخدامات صيغ «ارحل» ونظائرها العاميّة – في اللغة الأمّ – أو مقابلاتها الأجنبية – بالفرنسية والإنكليزية – يُظهران أن منشئ فعل القول هذا، وظروف إنشائه، وهويات مستقبليه أو المقصودين بصيغة الرحيل، اختلفوا وتنوّعوا وفق مراحل تطور عملية إطلاق الرسائل القاضية برحيل الزعماء – وأعوانهم – ناهيك بارتباطها بالمحطات السياسية الساخنة أو الاستحقاقات التي ميّزت بيئةً عربية منتفضة في المشرق عن مثيلتها أو مثيلاتها في المغرب. وعلى سبيل المثال لا الحصر، فالمقصود الأول بالرحيل في مصر، خلال عام 2011، هو حسني مبارك. ولكن صيغة الرحيل تمدّدت مفاعيلها في عام 2012 لتطال المجلس العسكري الذي طالبه المتظاهرون بتسليم السلطة إلى المدنيين «غوروا إلى ثكناتكم»[83]. ولم يسلم الرئيس مرسي من مفاعيل الترحيل، فقد طالبه المتظاهرون بالرحيل، ودوّنوا شعارات ورفعوا هتافات بهذا الشأن» حرية حرية... مرسي ارحل»[84]، فعلق بالقول: «جلدنا تخين... ولن ارحل»[85]، وردّ على سؤال

(81) تحقيق من إعداد وكالات الأنباء في عمّان بخصوص التحركات الاجتماعية الشعبية على تردّي الأوضاع المعيشية، صحيفة **اللواء**، 2012/ 10/ 17. (نقلاً عن ا.ف.ب، **الحرّة**، **رويترز**، **BBC**).

(82) خبر بعنوان، «المغرب: عاطلون عم العمل يحاصرون بن كيران ويهتفون «ارحل»،» صحيفة **الشرق**، 2013/ 10/ 25.

(83) صورة نقلتها وكالة رويترز من القاهرة لمتظاهرة ترفع هذا الشعار بتاريخ 2012/ 2/ 21. صحيفة **السفير**، 2012/ 2/ 22.

(84) وكالات الأنباء (و.ص.ف.، رويترز، أ.ش.أ، أ.ب)، تحقيق بعنوان «الحركة التصحيحية « لمرسي تكرّمه «فرعوناً» وتعمّق الاستقطاب السياسي، صحيفة **النهار**، 2012/ 11/ 24.

(85) محمد فوزي، كواليس الحوار التلفزيوني بعد حذف ساعة كاملة، «مرسي: «جلدنا تخين»... ولن أرحلّ،» عنوان لتحليل منشور في صحيفة **السفير**، 2013/ 2/ 2.

حـول إمكانيـة رحيله في حـال حصول مظاهـرات، أجاب: الناس في الشـارع تقول ارحل «كرأي» وليس ارحل «كشريعة»[86]. ولكنه ما لبث أن «رحل» أو بالأحرى خُلِع بعد قيام ثورة 30 يونيو 2013.

إن القراءة اللسانية المقارنة للنتاج اللغوي الخصب والمتعدّد الأشكال والمتنوّع الصيغ التعبيرية أسـفرت عن مجموعة ملاحظات أو اسـتنتاجات أوّلية تمّ تبويبها في عـدة خانات تسـهيلاً لربطها بعضها مـع بعض. انطلاقاً من الملاحظـات العامة التي شـملت أكثر من بيئة عربية منتفضة أنتج ناشـطوها صيغتهـم الخاصة لفعل «ارحل»، عدنـا إلـى شـواهد متفرّقة تعـود لبيئـات ثانويـة – عربيـة وأجنبية – لحقتهـا عدوى المطالبة بالترحيل. وأخيراً، فإنّ الهندسـة الإنشائية للشعارات ظهرت جليّة في جملة «ارحل» كالتالي:

تحمل طاقة من المشاعر والرسائل والمواقف والآراء والدّعوات.

تتحمّل وَزْنـاً، كأنها ميزان. الميزان صغير حجماً، لكنه يحمل وزناً كبيراً. وكذا هذه الجمل؛ فهي تحمل أطناناً من الهموم والشحون والآمال والأحلام.

مِطْواعة، وذلك بسـبب هندستها الإنشائية التي لا ترتبط بنصّ كامل، وإنما هي شكّلت مرسلة أو رسالة؛ وهذا ما يجعلها مَرِنة.

قـادرة على المقاومة العالية؛ فهي كضوء الليـزر، وضوء الليزر؛ وضوء مكثّف، يستطيع ان يفتح باباً عن بعد. والشعارات، وفي مقدّمتها «ارحل»، استطاعت عن بعد أن تهزّ عروشاً، وتفتح أقفالاً لسجون، وتفتح قلوباً فتحرّكها.

ذات كلفة بسيطة؛ إذ إن مكوّنها كلمة منسوجة نسجاً مُحكماً لا تتعدى الأحرف الأربعة «ارحل»، لكن أطولها لا يتعدّى الكلمات العشر.

(86) معلومة وردت في تحقيق عن «اللقاء الاعلامي لمرسي»، أعدّه مراسل صحيفة **السفير** في القاهرة، 2013/ 2/ 26.

«البياتا/Pietà» اليمنية
بين الأرخيتايب والثورة العربية

هند الصوفي
الجامعة اللبنانية
hindsoufi@hotmail.com

الملخص

تقرأ هذه الدراسة وقع الربيع العربي على التعبير الإعلامي الفني في الغرب، من خلال الصورة الفوتوغرافية للإسباني ساموبل أراندا، لقبت بـ«بياتا»/ Pietà اليمن أو «البياتا» المنقّبة، والتي نالت جائزة التصوير الفني الإعلامي لعام 2013. التقطت الصورة في أحد جوامع صنعاء، لوالدة تضم ابنها المصاب. ينطلق البحث من فرضية الرجوع إلى الذاكرة الجماعية وإلى النموذج الأصل (الأرخيتايب)، فالبياتا/ Pietà (الشفقة) تستمد قوّتها من تجذرها في الذاكرة الشعبية، وهي من الثيمات المسيحية للألم والموت، تمثّل مشهد بعد حياة وآلام السيد المسيح، حيث تتفقد الأم الثكلى العذراء مريم ولدها بعد الصلب وقبل البعث. راج هذا العنوان في ثيمات الفن الغربي بدءا من القرن الرابع عشر، واصبح شائعا في عصور النهضة. ولا تزال البياتا مصدر إلهام للفنون عامة وراجت في مجال الإعلام والإعلان والتصوير الفني، كما سنرى خلال الدراسة. سوف نستعين بمنهجية السيميولوجيا للتأويل واستنباط المعاني.

الكلمات المفاتيح: الربيع العربي؛ الصورة الفوتوغرافية؛ «البياتا»/ Pietà؛ النموذج الأصل أو الأرخيتايب/ Archétype؛ الذاكرة الجماعية؛ ما بعد الاستشراق؛ الفن؛ اليمن.

Abstract

La Piéta yéménite entre l'archétype et les révolutions arabes

Hind Al Soufi

L'insurgence arabe s'est délenchée soudainement avec pour discours la dignité humaine. Il serait tôt de parler d'un automne arabe. Cependant, dans cette étude, on propose d'analyser l'impact de ces soulèvements sur le media occidental à partir d'une analyse approfondie de la "Piétaislamique", photo prise par Aranda qui remporta le prix de la photo artistique du media 2013. Elle représente la mère en douleurs portant le niqab avec dans ses bras son fils blessé torse nu. Une Piéta «sublime»… Les soulèvements arabes ont provoqué une interaction de l'Occident qui essaie de déchiffrer les codes et les secrets de ces «pseudo–revolutions». Comment l'Occident a–t–il visualisé ces insurgences? Un retour à l'archétype est favorable pour mener à fond une étude approfondie, la Piéta étant enracinée dans la mémoire populaire. Le thème est chrétien par excellence, thème de la mort et de la douleur; il s'est propagé durant la Renaissance et continue d'inspirer l'art, la publicité, le média et la photo artistique. Aussi allons–nous utiliser les théories sémiologiques pour interpréter et tirer des significations.

Mots clés: Printemps Arabe; la Piéta; photographie; mémoire populaire; archétype; post–orientalisme; art; Yemen.

المقدمة

بـدأ حـراك الربيع العربـي بانتفاضات شـعبية مفاجئـة تتصدّى للقمع والفسـاد والنيل من الكرامة الإنسـانية. ولما كنا نعيش اليوم ثمار الثورة الفرنسية بعد إنجازها بأكثـر مـن مئتي عام، فإننا قررنا أن نحتفظ بمصطلح حـراك الربيع العربي، قناعة منّا أنه ما زال من المبكّر الحكم عليه، والربيع آتٍ لا محال بعد كل شتاء...

تسـعى هـذه الدراسـة لاستكشـاف وقع الربيـع العربـي على التعبيـر الإعلامي الفني في الغرب، من خلال دراسة معمّقة لصورة إلتقطها الإعلامي والفنان المصور الفوتوغرافي الإسباني سـامويل أراندا، لقبت بـ«بياتا»/ Pietà اليمن أو البياتا المنقبة، تمثّـل أُمـاً مفجوعة تحمـل ولدها المصـاب. صورة أدهشـت العالـم الغربي ونالت الجائـزة الأولى للتصويـر الفني الإعلامي للعـام 2013. والجدير بالذكـر أن «البياتا» أو الشـفقة/ La Pietà، هـي من الثيمات المتداولة بأهمية فـي الفن الغربي منذ القرن

صورة رقم 1: البياتا اليمنية المنقَّبة: ساموبل أراندا، 2011

الرابع عشر، تجسّد مشهدا للموت بعد حياة وآلام السيد المسيح، وبعد درب الجلجلة، حيث تتفقد السيدة العذراء ولدها، تمسكه بحجرها وهو دامٍ بعد الصلب وقبل البعث. أصبح هذا الموضوع أساسيّاً في عصور النهضة وتكيّف مع الأيام وفقاً للأنماط الفنية السائدة، ولا زال مصدرَ إلهام في الفنون عامة، وفي عالم الإعلان والإعلام والتصوير الفوتوغرافي وغيره كما سنرى لاحقا.

حراك الربيع العربي حدّ فاصل لعصر عربي جديد قطعت فيه الشعوب شوطاً هاماً، أعلنت أنها فاعلة واستولت على الميادين والفضائيات العامة محوّلة إياها إلى ساحات بلاغية وفنية تصاغ فيها الشعارات وتتشكل فيها المشاهد. فانطلقت منظومة التغيير لبناء مستقبل مفعم بالطموحات.

وعلى وقع هذه الانتفاضات، بانتصاراتها وخيباتها، تفاعل العالم محاولاً فك الرموز وتأويل الخطابات واستنباط المعاني التي تحملها شعارات الثورة. في ظل هذه المواقف والمفاهيم المتباينة بين الشرق والغرب، كيف انعكست الرؤية في مجال الإبداع، وبأي ذهنية عبّرَ الغرب عن قلقه حيال هذه الانتفاضات، كيف صوّر العالم العربي المنتفض والضعيف والمختلف؟

ننطلق في بحثنا من أهمية الذاكرة الجماعية والنموذج الأصل (الأرخيتايب)، كفرضية أساسية تشكل مرجعاً في التحليل. سوف نستدل من تطوّر أشكال البياتا عبر صلتِها بالأحداث السابقة ومن وقعها على المجتمع الغربي وصناعة الرأي العام فيه. فالصورة غالباً ما تستمدّ قوّتَها من تجذّرِها في الذاكرة الشعبية، وإذ هي مجموعة من العلامات القابلة للتأويل، وفي عمليّة التأويل سوف نستعين ببعض النظريات السيميولوجية للتحليل واستنباط المعاني.

يقسم البحث إلى ثلاث أجزاء. يتناول الجزء الأول العلاقة بين الفن والسياسة مع الاستناد إلى نظريات ليوتارد. في الجزء الثاني، سنرجع إلى النموذج/ الأصل في قراءة تاريخية لـ«لبياتا». أما في الجزئية الثالثة، سنحاول تحليل «البياتا اليمنية المنقبة» بمقاربة جمالية/ سيميولوجية واستنباط معاني الدهشة والروعة والبداعة الكامنة خلف العمل. وفي الخاتمة، سنبين أننا في عهد جديد من الاستشراق، عهد له مقومات خاصة به...

الجزء الأول: الفن والسياسة والعلاقة الملتبسة

رأينا من الضروري أن نضيف مدخلاً حول العلاقة الملتبسة بين الفن والسياسة. هل الفن الحقيقي هو الذي يبتعد عن السياسة أم هو الذي يبدأ منها؟ سؤال ما زال السجال فيه قائما منذ أدبيات القرن التاسع عشر. هناك اتجاه يعتبر أن الفن «النقي» هو الفن الذاتي الذي يعبّر عن الرؤية الداخلية الخاصة بالفنان، وحيث أن السياسة تدور حول النفوذ والسيطرة ولا ثقة شعبية بها، فالفن الأصيل الصادق هو الفن النابع من الاتجاه الفردي للفنان. يذهب الاتجاه الآخر إلى اعتبار الإنتاج الفني مرتبطا بمختلف الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والدينية والإيديولوجية السائدة. لذا، على الفنان أن يتعرض للموضوعات السياسية بشكل مباشر، فالتعبير الفني يحرّك المشاعر ويؤثر بالعامة وعلينا تشجيع الفن الملتزم سياسياً. إن أي محاولة لفرض أسلوب معيّن على الفن – كما كان الحال فيما يعرف «بالاشتراكية الواقعية» – يؤدي حتما إلى حرمان العمل من حيويته. دعونا نقول أن العمل الفني غالبا ما يكون ملتزماً ولكن بشكل غير مباشر، فالفن عملية معقدّة متحرّرة من السيطرة الواعية للفنان.

والرأي الآخر يقول بأن الفن «الحقيقي» يجب أن يبقى بمنأى عن السياسة خشية الارتهان، وهذا ما يُلقب بمبدأ الفن للفن. وحين يساند الفن بشكل مباشر القضايا السياسية يَسقُط جمالياً ويصبح فناً «رجعيا» كالواقعية الاشتراكية أو الماركسية. نقد الفيلسوف الماركسي ماركوز هذه النظرية معتبرا أن الفنان هو الأساس، وأن الشكل الجمالي هو بالتعريف ناتج عن الحرية الإنسانية. فعلياً، كانت السياسة دائما تنظر بريبة إلى الفن، الأمر الذي جعل هتلر يقتحم دنيا الفن التشكيلي، ومن قبله لويس الرابع عشر ونيرون، طاغية روما، اللذان قدما مشاهد على خشبة المسرح. فالمبدعون يخلقون عوالم مثالية تدفع بالناس للتحليق في فضاءاتها.

منذ قرن من الزمن، لم يعد «الجميل» هو الرهان الأساسي للفنون، أصبح «الجميل» شيء ما يتعلق «بالرائع». أعلن ليوتارد في كتابه Le Différent/ 1988، أفول «الجميل» ودخول الفن في عصر «الرائع». فما الذي حدث كي يصبح «الرائع» حقلاً وحيداً للفنون؟ يجاوب ليوتارد:

«هي «الجملة» كفكرة جمالية محضة بلا مفهوم ولا كاتب ولا جمهور. أن

نكتب جملا أو أن نسكت عن جمل أخرى، ذاك هو الرائع الذي يكمن في وضعيات الخلاف والتضاد. إن شعور الرائع/ المدهش لصيق بما يحدث، وهنالك الخلاف الذي يولد في صميم اللغة، اللغة التي لا تلبي المعنى...فيكون الفن هو الميدان الشرعي لإنقاذ شرف الفكر ولإنجاز ما بعد حداثة مشرّفة».

يضيف ليوتارد، يتحول الفن إلى سياسة، «أنه كلما أمسك سيزان بفرشاته، تغيرت الرهانات.. الزمن هو اللوحة نفسها»... وللرائع تسميات أخرى منها «العجيب، البديع والمدهش»، حيث يتحرّر الفنّ من كلّ وصاية، ينتصر على الفنان والجمهور والرسالة والدلالة معاً، ويلعب دور المسيح المنقذ. يقول نيغري في المرجع نفسه إنّ الفن هو «فعل جماعي للتحرّر والإبداع تدفّق حيوي للوجود، وما ندعوه بالسياسة هو الزمن المتجدد»[1].

لا شك أن الأعمال التفاعلية المعاصرة قد خلقت شبكة من العلاقات بين الفن والجمهور، وجعلت من الفنان «مهني متخصّص في التواصل، مضمّد لأوجاع المجتمع...»[2]. يرى غيرز، الكاتب في مجال التواصل، أن ذلك من شأنه ردم الفجوة بين الفن والسياسة لأن العمل الفني يحمل الكثير من الغموض في الفكر العام. على كل حال، ونحن في أوائل القرن الواحد والعشرين، لا تزال العلاقة بين الفن والسياسة معقّدة تحمل ثقل السنوات السابقة. وحيث أن الفن دخل مرحلة الفراغ من المعنى ومن الالتزام وفقا للباحث جيل ليبوفسكي، وحيث أن الأعمال الفنية بلغت حدود الترف وساهمت في تجميلية/ Esthetism وجوه البؤساء وفي الدعوة للرأفة وتوطيد العلاقات الاجتماعية[3]. كتب جاك موران في مجلة الـ Humanité (27 نيسان، 2000)، «أن المستعمرين كانوا يعرضون الفن الإفريقي بهدف السمو بطقوس قديمة (أي العبودية) ولأجل إرضاء الإنسان الغربي. فنحن إنما نحقق ما نريد من مشاريع، من أجل وجود الآخرين.. ما هو «متخفي»، يجب أن يرقى إلى الوجود من

(1) Lyotard, Jean–François, the Different: Phrases *in* **Dispute**, University of Minnesota Press, 1988, pp. 9–17.

(2) Jochen Gerz, **Les mots de Paris: l'Anti Monument**, Actes Sud, Paris, 2002, pp. 10–15.

(3) Henri–Pierre Jeudy et Laurence Carré**, L'art social et l'espace public**, Programme interministériel de recherche, Février 2000, Introduction.

خلال الفنان الذي يبدعه»[4]. هذا ما سنسعى إلى التوسع به.

يختار الفنان الصورة الميثية/الأسطورة، كي يكشف للعالم عن ماهيتها، عمّا لا نراه، من هم خارج الفضاء العام، المستبعدين... يتطلب ذلك أن يرمز إليهم بشكل مقدس، أن يستعين بالصورة الشبح/Simulacre، صورة الموت الغائب، صورة المكبوت الجماعي، فتلك هي ميزات الفن المعاصر[5].

إن بعض الممارسات المعاصرة تجعل مجداً فنياً من شيء عادي ترفعه إلى مستوى «الجميل»، أثراً ما يتحول إلى أسطورة[6]. هذه النزعة التجميلية للواقع أصبحت هدفا للفنان من أجل التواصل، فهو يُبْدع صورة مختلفة ويقوم بتجميلية/ Estheticising الواقع[7]. تعتبر هذه الممارسات خيارات ذات طبيعة سياسية، تصبح تاريخا قيد الإنجاز وسوف نتعامل مع هذه المعارف في مجال التوسع بالبحث.

الجزء الثاني: أم الآلام أو النموذج الأصل/ (الأرخيتايب) قراءة تاريخية

1- "بياتا» مايكل أنجلو

إن الرجوع إلى النموذج الأصل أو البدئي نهج يرشدنا إلى معارف تتعلق بتصوير أم الآلام، موضوع دراستنا. فالمشاعر الجمالية التي يثيرها العمل الفني هي حامل لذكريات الماضي، يشدّها الفن من عالم النسيان ويرفعها إلى عالم الواقع. في الفن المِصري الفرعوني، تصرخ إيزيس أم الموت وملاذ المرضى والمحتاجين، موت زوجها لتعيد تركيب أشلائه من جديد، وتجهش في البكاء الحادّ وتذرف الدمع على ابنها هورس. أما في بلاد ما بين النهرين، لا يزال بكاء عشتار يدوي في آذانِنا وهي ترثي عشيقها تمّوز، نموذج لأسطورة أدونيس وعشتار، إلهة الحب والجمال... من جهة أخرى، ترك لنا الفن الإغريقي ميراثاً من النواح والآلهة المفجوعة. قتل أبولون أولاد Niobe السبعة

(4) Jochen Gerz, L'art, **violence de la mémoire**, entretien in revue *art press,* n°179, Avril 1993.

(5) CollTristan Trémeauet Amar Lakel, Intervention Colloque International **L'art contemporain et son exposition**, Centre Georges Pompidou, Paris, octobre 2002.

(6) Henri–Pierre Jeudy et Laurence Carré, *Ibid.*, introduction.

(7) Christian Ruby, **L'État ésthétique. Essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts**, éd. Labor, Bruxelles, 1999. Cite aussi dans Aline Caillet, La convivialité, une esthétique relationnelle, in journal *parpaings* n°23, mai 2001, éd. Jean–Michel Place.

عقاباً لها، فتموت بأبهى وضعية مثالية للجمال الكلاسيكي، فما كان من زوس، أب الآلهة إلا أن حوّلها إلى صخرة تنبع منها المياه، على قدر ما ذرفت من الدموع.

في إنجيل رابولا السرياني (586م، محفوظ في فلورنسا)، نرى النموذج الأقدم للأمّ المفجوعة، وفي الفن الغربي تصادفنا أحياناً شخصيات دينية أو رعائية معاصرة للفنان ترافق السيدة العذراء في ألمها.

«البياتا» (الشفقة) موضوع للتأمل حول الموت، مستلهم من الشاعرية والروحانية، ترجمت إلى اللغة الألمانية بما معناه صلاة المساء، ساعة أنزل المسيح من الصلب، ساعة تدعو للتأمل حول المخلص ودور العذراء في تاريخ الخلاص... يعود أقدم النماذج الغربية لموضوع الشفقة إلى دافيد لاشابيل، في ألمانيا عام 1300. فالتعبير الأليم هنا يستثني كل ما من شأنه أن يصطنع الألم، وقد جسّد المسيح مشنّجاً وصمت العذراء في ألمها ودموعها قمّة في البلاغة والجمال والإلتزام. هذا الموضوع المسيحي بامتياز، يستكمل مواضيع أخرى تتناول العذراء والطفل كالوضع في التابوت والإنزال عن الصليب، هو لحظة من هذه المشاهد. وقد تمَ استعمال البياتا مجازا في مواضيع وطنية للتعبير عن المآسي والويلات والوباء.

في دراسة معاني العلامات، يُحيلنا بيرس، مؤسس علم سيميولوجيا الصورة، إلى المرجع/ Référent[8]، معتبراً أن العامل الثقافي له قيمته في التحليل واستنباط المعاني. ورأينا أن «بياتا» مايكل أنجلو» هي النموذج المتجذّر في الذاكرة الجماعية بامتياز. إنها «الرقّة» والرهافة المحفورتين في الرخام. في العام 1508، طلب البابا جوليوس الثاني من مايكل أنجلو جدارية ليوم الحساب في كنيسة السيكستين، وقد أثار هذا العمل حفيظة الكثير بتعداد العراة والأجساد المفتولة والألوان الصارخة وغير المقبولة. حاول مايكل أنجلو أن يحضّر لنمط وأسلوب جديد عرف لاحقا بالتصنعية/ Maniérisme، وكان أصلاً نحّاتاً يعتبر أن النحت أرقى الفنون على الإطلاق لقربه من الواقع (صورة 2). وفي الرابع والعشرين من العمر، نفّذ رائعتَه «البياتا» (الشفقة)، حيث يترابط الذهني والجمالي، بمقدرة وجودة عالية وبإحساس رفيع. كان لتعاملِه مع مادّة الرخام الأبيض سرّ إلهي، جسد المسيح الممتد أفقياً،

(8) **Écrits sur le signe**, rassemblés traduits et commentés par G. Deledalle, Le Seuil (coll. L'ordre philosophique), Paris, 1978, pp. 29–33.

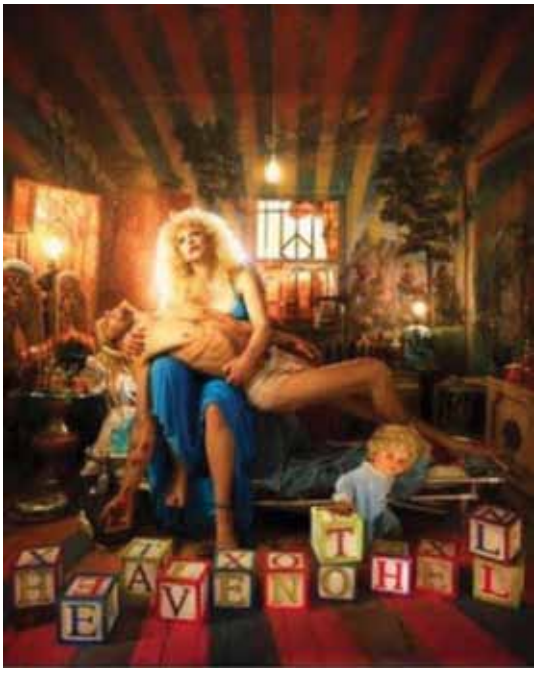
مع العذراء الجالسة عامودياً. الأمّ تبدو شابة، لأنها العذراء التي لم تمُت، لذا لن يطال منها الزمن. في الثوب الفضفاض، تلّف ساقها اليُمنى وتمدّ اليُسرى، وتلامس ثنيّات الثوب بيدها اليُمنى، تبدو رقيقة، شفافة هادئة ناعمة الملمس، جميلة الوجه مع الانحناءة الكلاسيكية المعتادة. تمسُك بالجسد الزائل فتختصر العمل كلَه في حركة اليدين، تدلّ عليه وإليه.تجسّد الوداع الأخير، ووحدة الأم والطفل من أجل خلاص العالم. تبكي، تتعبّد، وتخفي حزناً تحت قناع من الهدوء والرزانة بفضل حبّ الابن المخلص وروحه التي تعانق روحها. تقع هذه «البياتا» في إطار دائري، هو الذي يضفي عليها العظمة واللحمة، فالموت هنا ليس إلا تحضيرا للبعث المنتصر للجسد والروح معا. نرى العذراء محتجبة تماماً في حين لا يغطي ستار المسيح جسده، الجسد الذي ترك الصليب... باختصار «البياتا» هي الحزن ورمز الإنسانية المجروحة.

يعتقد ديدي هوبرمان أن «بياتا» مايكل أنجلو هي شاهد عن جدارة ونضج استثنائين للفنان الشاب. ويصنّفها بأوّل عمل باروكي النزعة (أسلوب ساد في القرن

صورة رقم 2: مايكل أنجلو، رخام، Michel–Ange, La Pietà, 1498–1499, Marble Sculpture, Basilique St Pierre de Rome.

السابع عشر). ويرى أن الفنان قد اهتم بجمالها أكثر من الاهتمام بألمها، وأن حجمها الكبير مع جسد المسيح (على خط يشبه الحرف اللاتيني s)، هو بتوازن عام. ويضيف أن اليد اليمنى تحرك كل قوى العذراء، هي متوترة تلتقط الجسد، أما اليسرى فهي مفتوحة تؤكد على الطبيعة الهادئة والمعطاءة للسيدة[9]. وسوف نرى أوجه التشابه والاختلاف مع البياتا المنقبة.

ما من فنان لم يُقدِم على رسم «البياتا». في زمننا يعتمد الإعلانيون على «البياتا» لبيع الإكسسوار وأغراض الموضة. قد نتساءل بأي ذهنية تستغل الصور الدينية في مجال الفن المعاصر؟ فعلياً يتمّ استغلال قوتها المؤثرة في النفوس. إن استبدال الشخصيات الدينية بأخرى دنيوية (الممثلين مثالا) في نفس الوضعية الموروثة، من شأنه أن يُضاعِف الشحنة التواصلية. مثالاً على ذلك، «بياتا» حبّ كورتنب للفنان دافيد لاشابيل، حيث الشاب يحمل أثر وخز الإبر المهلوسة بدلا من أثر الصلب، والشابة لا علاقة لها بالسيدة العذراء فالاستهلاك هنا هو الدين الجديد (صورة 3).



صورة رقم 3
بياتا حب كورتني، الجنة والنار،
دافيد لا شابيل، طباعة c–print،
2006.

(9) Didi Huberman, **Devant l'image**, Ed. Minuit, Paris, 1990, pp. 47–49.

بين آلاف الصور التي تحيط بنا كل يوم، والتي تتدفق على مدار الساعة، قلة منها تحيا، غالبيتها معرّضة للزوال، تتواصل لحين وتنتهي بعد حين. يفشل العديد من الصور حين تتحدّى الزمن، وتحيا أخرى لتدخل في الأذهان وتتجذر في الذاكرة الجماعية. تحيل الذاكرة الجماعية إلى أحداث من الماضي تحظى بالتفضيل من طرف جماعة تحمل هوية واحدة، ما يجعل نظرتهم إلى الماضي مشترَكة، مرفقة بالحنين والرغبة، تكتنفها الأساطير التي تضفي على الماضي طابع المآل وعلى الحاضر طابع التكرار (كليشيهات ونمط/ Stériotype) وعلى المستقبل طابعَ إعادة إنتاج الماضي، كمدخل للانخراط في الحاضر. تتحكم الذاكرة الجماعية في مشاعر الناس بطريقة أقرب إلى الإستلاب، لا ينفكون عنها إلا بجهد عقلي. هذه الذاكرة، حاملة لعوامل عدّة منها التجربة والدين والطبقة الإجتماعية، بالإضافة إلى المكان والثقافة، لتتحوّل إلى «قيم» هي بذاتها تحدّد روابط الفرد مع المجتمع.وتتراكم هذه الذاكرة بشكل تدريجي، بطيء، وتنتقل من جيل إلى جيل وتتحدى الزمان. تحيا الشعوب وتموت بذاكرتها الجماعية ويتمّ تناولها بشكل عاطفي/ وجداني.

يعتبر يونغ هذا «اللاشعور الجماعي»القاعدة الأساسية للإنسان وشخصيته، وقد رأى فيها صوراً محمّلة بالعواطف القوية والرموز الدينية والاجتماعية. لكن شتراوس يرى أن الفكر البدئي، لا يمثّل مرحلة من مراحل التطوّر بل يمثّل منطق الفكر البشري، في كل زمان ومكان[10]. فما كانت بدايات البياتا الإعلامية التي تناولت مجتمعاتنا العربية المنتفضة وما كان تأثيرها في إنجاز البياتا المنقّبة.

2- «بياتا» كوسوفو

ليست المرة الأولى التي تصوّر فيها الصحافة الغربية موضوعاً مقتبساً من «البياتا»، في تغطية النزاعات في البلدان العربية– الإسلامية.وهنالك بعض المتشابهات التي تحتّم علينا الدراسة والتعليق. ففي 29/ 1/ 1990، صوّر George Merillon ما لُقِب ب «بياتا» كوسوفو (صورة 4)، ونال أيضاً جوائز عليها. المصوّر من وكالة

(10) Anthony Stevens, **The archetypes,** Ed. Papadopoulos, Renos. The Handbook of Jungian Psychology, 2006, Third Chapter. See also, Jung, C. G. (1934–1954), **The Archetypes and The Collective Unconscious**, Collected Works 9 (1) (2 ed.), Princeton, NJ: Bollingen (published 1981), ISBN 0–691–01833–2.

صورة رقم 4: بياتا كوسوفو، ميريون، 1990.

غاما، التقطها عشر سنوات قبل حرب كوسوفو والغزو عليها من قبل الصرب، أي في زمن لم يستشرف أحد فيه نزاع الصرب والمعارضين الوطنيين. تمثّل الصورة كما لقّبها الصحافي «اليقظة الجنائزية» حول جسد «نسيمي الشاني»، شاب قتل في مظاهرة من أجل استقلال كوسوفو. سمع ميريون أن الجيش قد أطلق النار على المتظاهرين في ناغافك، فذهب إلى الموقع مع فريق التلفزيون الفرنسي. استقبله الأهل يشكون آلامهم وغضبهم، 4 منهم قتلوا و32 جرحوا. في غرفة صغيرة، يرقد الشهيد (28 عاما) جثة هامدة على الأرض محاطا بالنساء: الأم والأخوات والزوجة. ومع ضيق الوقت المتاح أمام فريق العمل، وقبل بدء منع التجوّل، استفاد المصوّر من النور الخافت ومزاج الألم والغضب والفقر والبرد، حدّد إطار الكاميرا ليشمل النساء المرصوصات على بعضهن في عبق الغرفة والتقط بضعة صور لتلك الآلام، انتهى الأمر. غالبا ما ينفكّ الإعلاميون بعد إجراء تحقيقهم في البحث عن لقطة هي الأهم، تقول: «انتهي عندما أنجز الصورة التي تكمل عملي»[11]. بالرجوع إلى

(11) Yan Morvan, **Reporter de guerres**, Ed. De la Martiniere, Paris, 2012, p. 179.

ميريون، فإن الزمان والمكان والحال العام معاً جعلوا من إحدى الصور عملاً خارقاً ذي رسالة شديدة التأثير. عرضت الصورة في ربيع 1990 في مجلة الإكسبرس/ Express، في سياق بعيد عن حوادث كوسوفو، كما نشرت في الفيغارو ماغازين، حتى أن الرئيس الفرنسي ميتران تأثر بها منوّهاً بجماليّتها وبالأمثولة التاريخية التي نتعلمها من هذه الصورة: «كيف يسعنا أن لا نفكر بمانتينا/ Mantegna أو رامبرندت /Rembrand، إن الغضب والألم لهما نفس الوجه، يجب أن نجد حلاً للأقليات فالموضوع حرِج وقابل للانفجار، وقد دوّنت هذه الكلمات في غالبية الصحف ووسائل الإعلام المرئي آنذاك.

في شباط 1991، حاز ميريون على جائزة الصحافة العالمية، في امستردام، والهدف منها تطوير التصوير الإعلامي. فعلياً إن الناظر أو القارئ هو من يَصنَع للصورة أو للنصّ معنىً بحسب بارت/ Barthes[12]، وإن النظرة هي التي تعطي المعنى للصورة. بهذا السياق استبدل العنوان الأساس ب «بياتا» كوسوفو. لا شكّ أن «البياتا» تُحيلنا مباشرة إلى إيقونوغرافية مسيحية لحدث مأساوي يحصل في بلد إسلامي. إنها استعارة لآلام الناس تحت معاني العذراء والمسيح. لكن الصورة هنا للتوثيق، وغالباً ما تعيش أطول من الحدث الذي توثقه. أن نساءل الصورة عن قدرِها بالمعنى الفرويدي هو أساسي للمعرفة، ومن الضروري أن نضعها في السياق التاريخي الخاص بها (أي نزاعات البلقان). وفي سياق صور الصحافة، يتبين لنا أن الصورة ليست فقط من الحاضر، إنها مجموعة من العلاقات في الزمن تظهر حين تكون الصورة «خلاقة».

3- «مادونا» بنطلحة

لم يتوقف الاستلهام من «البياتا» في صور الإعلام الغربي. فالمادونا الجزائرية/ 1997 تشكّل نموذجاً ثانياً نال صاحبُها حسين زورار جائزة العام 1998، إضافة إلى سبع جوائز أخرى (صورة 5). المصوّر جزائري الأصل يعمل لصالح الوكالة الفرنسية للإعلام/ AFP، التقط هذه الصورة التي توجهت للعالم العاجز

(12) Roland Barthes, S/Z, **la casuistique du discours**, Point–Seuil, Paris, 1976, p. 134–135.

صورة رقم 5: مادونا بنطلحة، حسين زورار، 1998.

أمام مآسي الجزائر[13]. بعد مجزرة بنطلحة (مئتي قتيل). نشرت الصورة في أكثر من 750 صحيفة وتحولت إلى أيقونة (بمعنى الصورة المعدة لاعتبارات لاهوتيّة محدّدة تخدُم أغراض العبادة وترتقي بحياة الناظر إليها إلى مستوى الروحية). تعرضت إلى نقـد واتهامات تفيد أن الصحافي قد رتّب الإخراج قبل التصوير. وبالتالي، لا يمكن اعتبارها تسجيلاً عفوياً لحدث واقعي. إضافة إلى أنه ورد بجانبها معلومات مغلوطة. فعلياً، أسف المصوّر لعرض هذه الصورة لما جلبته له من مآسي ومشاكل أدّت إلى منعه من العمل في بلده الأمّ. أصبحت «مادونا» بنطلحة من الصور الأساطير وفقاً إلى بارت[14]، أسـوة بصورتي شي غيفارا ومحمّد الدرّة. رأى الغرب فيها روحيّة «البياتا» وهـي تراثه المرئـي والثقافي. في الجزائـر، تقدّمت «المادونا» بدعـوى ضدّ المصوّر الـذي أسـاء إلى سـمعتها وهي فـي لحظة تخـلّ، وصرّحـت أنها ابنة شـهيد وأخت نقابي معروف، وهتفت «أوقفوا اسـتثمارنا والتلاعب بآلامنا... فأنا جزائرية مسـلمة، أرفض أن أتشـبه بالمادونا...»[15]، كما رفضت لقـب «مادونا» لأنه يخلط بين ثقافتين

Hocine ZAOURAR, cité in **World Press Photo** 1998, La Haye, Benteli , Berne, 1998, p. 7. (13) Roland Barthes, **Mythologies**, Éditions du Seuil, Paris, 1957 – rééd. augmentée, 2010, p. 19. (14) Oum SAÂD, cité par Marie–Monique Robin, **Les Cent photos du siècle**, Hachette, Paris, (15) 1999.

متمايزتيـن. بالرغم من كل ما حصل، أصبحت الصورة منتجاً ثقافياً بامتياز، انضمت إلـى مقتنيات أصحاب المجموعات وأَلهمت الفنانين. أنجز باسـكال كونفرت فيلماً وثائقيـاً دخـل في عـداد مجموعة متحف الفـن الحديث في اللوكسـمبورغ ومنحوتة لهـذه المادونـا الرافضـة للشـهرة، عـام 2002. وأثارت الصـورة الكثير مـن الأخبار والجدليـات، قبـل أن تتحـول إلى أيقونة وقـد وضعتها مجلة الإكسـبرس مع صورة موت الأميرة ديانا...

إن إعـادة تأويل الصور الإعلامية من خلال النحت والأفلام يعني أننا سـنكون في موقع القريب من الألم، ومن آلام الآخرين مسـتندة إلى حائط مستشفى زمرلي/ الجزائر، آيلة للسـقوط، ارتفع صياحُها كي يسـمعها العالم، شاحبة الوجه، تنهَمر في البكاء، تعبير فظيع فِعلي لا إرادي لامرأة حقيقية... ماذا تفعل بنا دموع النسـاء تماماً كمـا تفعـل بنا دمـوع الرجال ولَو حُرمـوا من ذرفهـا؟ المنظر العام مريـب، مجهولة وسـط الضحايا، سـتصبح بإرادتها أُمّاً بالرغم عنها مادونا الجزائر. بتعبير آخر، هكذا أراد الغـرب وإعلامـه الحريـص على الحريّات العامـة، أكانت برضـى المنتهكين أم بالرغـم عنهـم... فعليـاً تصنّف الصورة في منظومـة خارج سـياقها الثقافي العربي – الإسـلامي والجزائـري، ولو أنها توّثق حتمـاً لحدث يخصّ هذه المنظومة. يتسـاءل ديـدي هوبيرمان: «ألسـنا نسـتعمر مجـددا آلام الناس فـي بنطلحة عندمـا نضع هذه السيدة في شبكة من المعاني محورها السيدة العذراء[16].

الإطار محدّد والمسـتوى قريب من النظر ونقطة الارتكاز تقع على «المادونا». أما العمق، فيتجلى في لقاء منظوري لأربعة خطوط هروب تنطلق من الجدار لجهة الشمال إضافـة لبعض الظِلال. يأتي النور من الأعلى، فالزمن محدّد، نصف النهار تقريباً. تضاء الوجـوه أفقياً علـى خلفية مربعات الجدار الأبيـض وتبرز ثنيّات الثيـاب من خلال لعبة الفاتح/ الغامـق والظل/ النور. أما الخطوط والمنحنيات العامـة فإنها تعطي انطباعاً عاماً لمـا هو متحَـرّك أو جانِح، يموجُ في بحر هائج. وحين نُمعِـن النظر في انحناءة الرأس، نـرى فيها علامة تشّـد النظر معها إلى الأعلـى. أما عن التعبير العـام، فإنه الفاجعة وكلّ المأساة في دواخله. تذوب النظرة وتضيع في الفراغ، الفمّ مفتوح في صرخة أو استغاثة

(16) Georges Didi–Huberman, **Ce que nous voyons, ce qui nous regarde**, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Critique», 1992, p. 105 et 106.

والصـوت مكبـوت... أوقعت هـذه الصورة الفتنـة، جذبت وكان لها سـلطتها ونفوذها، حصدت الجوائز المختلفة في عدة مهرجانات لأنها تختصر معاناة شعب بكامله.

إن تجميلية الألم المتجسـد فـي «المادونا» الجزائرية كما وفـي نفس العنوان في «بياتـا» كوسـوفو وكل الباكيـات فـي عالـم الصحافـة وجوائزها، هو بحث عـن تعالي وسـمو ومثالية للحزن والبؤس الإنسـاني. وكسـائر الفئات الفنية، تفرض الفوتوغرافيا هـذا التوجه التجميلي[17] وتنطبـق على الصور التي أفرزتها الحروب، خاصة تلك التي لا تتخذ صور الموت بالشـكل المباشـر، فتقينا من الهلع الحقيقـي وتجرّنا نحو البعد الجمالي «مفعمة منتعشـة بالجمال المتشـنج». فهل ينبغي أن نسـيء إلـى الناظر أو أن نستثير الشفقة والرأفة؟ «أمام ألم الآخرين، لا يسعُنا أن نَفهم أو نَتصوّر» تقول سونتاغ، ويصـرح هوبرمـان من ناحيته، «كـي نعلم، يجب أن نتصـور»[18]... ويمكننا اسـتكمال هاتين الفكرتين بما يلي: كي نفهم الحدث، يمكننا أن نتصور ونعيشه ذهنّياً على الأقل.

الجزء الثالث: «البياتا» اليمنية المنقبة

يختلـف الوضـع مـع «البياتا» اليمنيـة المنقّبـة، والنِقاب علامة تحمُـل أكثر من تأويل في الصراع الثقافي القائم بين الإسـلام والغرب. تقول نينا برمان، عضو لجنة التحكيـم للجائـزة، «نادرا ما نرى فـي الصحافة الغربية الحجـاب والنقاب في لحظة حميمية، وكأن كل أحداث الانتفاضات العربية اختصرت في لحظة، لحظة كهذه»[19]. إن الألم الإنسـاني يبدو وكأنه يأخذ شـكلاً موحّداً في كلّ الديانات... ولكن للنقاب علامات وإشارات نستنبط منها معاني الخلاف. مما لا شك فيه أن النقاب يدعو إلى وقفـة وتأمل بما أنه علامة تحـوي ما هو متخفـي/ Différance«[20]، وهذا المصطلح الأخير يعود لدريدا وقد ابتدعه للّغة الفرنسية بإضافة حرف (a) إلى الكلمة.

(17) Susan Sontag, Ibid., p. 135.

(18) Didi Huberman, *ibid*.

(19) Pierre Haski, «La «Piétaislamique» du Yemen prime par le World Press Photo,» **le nouvel observateur,** 9/24/2014**.** See also Claire Talon**,** «'Islamic Pieta' under the veil, revolt,» **Le Monde**, 24/9/2014.

(20) Jacques Derrida, «Différence,» **Margins of Philosophy**, Chicago & London: University of Chicago Press, 1982, p. 17.

لماذا أدهشت «البياتا» المنقّبة الإعلام الغربي؟ وهل كان وقعُها على الشعوب ذاتِ الثقافة العربية الإسلامية كوقعها على الشعوب الغربية؟ سوف نتكلم عن النظم الدالة لهذه الصورة وسوف ندرس تباعاً العلامات المثيرة من النقاب والقفّاز والوضعية والمكان والخلفية وكلّ ما من شأنه استبطان المعاني الخفيّة...

لا شك أن تاريخيّة الإعلام الغربي وبحثَه لالتقاط صور مؤثرة تعود الى الذاكرة الجماعية لأمّ الآلام، لهو واضح كما رأينا حتى الآن. لكنْ هذه «البياتا» اليمنية تُثير الشبهات، فهي طبق الأصل صورة أو نسخة/ Replica للنماذج الأصليّة من حيث الوضعية والتأليف (أنظر إلى التشابه الحاد مع رسام «البياتا» الإسباني لويس دي مورالس، (صورة 6). للوهلة الأولى يخيل للمرء أنها مركّبة وأنه قد تمّ إخراج مُسبق لها، على غِرار العديد من «البياتات الإعلانية» السابقة الذكر. الأمر محسوم هنا والصورة عفوية التقطت في الجامع حيث التجأ المصاب وحيث تتفقّده أمّه على الأرجح. أوّلاً وأخيراً، فقط الأمّ قد تتحكّم بهذه الوضعية ولا يمكن للزوجة أو

صورة رقم 6: بياتا، لويس دو مورالس، زيت على خشب، 1560، أكاديمية الفنون الجميلة/مدريد، إسبانيا.

الأخت أن تظهر بهذا الشكل الهجين ولا أن تكشف عن هذا المزيج من الحب والعاطفة والألم في الفضاء العام، دون الاصطدام بالعوائق الثقافية للحياء العام.

في وقت من الأوقات، دار نقاش حول واقعية وضعية «البياتا» لمايكل أنجلو. وتبين أن معظم السيدات يلتقطن الأطفال بهذه الطريقة بشكل محكم. لا سيما أن رأس الطفل/الولد يكون متلقيا جانب قلب الأم... هنا في البياتا اليمنية، تتلمس الأم ولدها غير آبهة لما يحيط بها، وكأنها لا تصدق الحدث، وكأنها تؤكد أن وضعية مايكل أنجلو هي الأساس والحقيقة والواقع.

بالعودة إلى المضمون الفني، فإنه لا يوجد في الفن التمثيلي الإسلامي مواضيع كالشفقة، ولم تكُ يوماً المفجوعات وأمهات الآلام من المواضيع التي عالجها الفن الإسلامي في التصوير والمنمنمات ولا في الخط العربي[21]. من ناحية أخرى، نكاد لا نرى في تاريخ الفن الإسلامي، وضعية تلامس بين الجنسين، والوضعية هنا حميمية. وإن استكملنا في التأليف الهرمي للصورة فهي من تقاليد الغرب لا محال. عندما تنظر إلى الصورة للوهلة الأولى، يمكنك أن تجزم أن صاحبها غربي في الثقافة والمهنية، وفي الإنشاء والتركيب مقارنةً مع صور سابقة متعدّدة للشفقة. أما الإيقاعات، فهي تدور حول حركة الأيدي وثنيّات الثياب تماماً كما في الفن الغربي.

1- تحليل «البياتا» اليمنية

إن التناقضات الجليّة هي أيضاً علامات يمكن أن نستحصل منها على المزيد من التأويلات والمعاني. يدهشنا هذا التضاد في ثنائية الأبيض/الأسود وفي ثنائية الملمس العاري/ الملمس المنقب وفي ثنائية اليد العارية واليد المستترة بالقفاز، وهناك أيضا تضادا في سكون المصاب/ فجع الأم. هذه الصورة الغربية الأصل لأبطال يمنيين، هي إعلامية في الأساس، تبدو وكأنها مرسومة يدوّياً خاصة في تقميش الخلفية. يقول ديريدا، إن المعاني تكمن في المحيط وفي الخطوط الكفافية[22]، ويقول بارت، أنه في مجال التصوير هنالك عدة عوامل تتحكم[23]: أولًا ماذا يريد

(21) ممكن الرجوع إلى: Alexander Papadopoulos, *L'Art Musulman*, Bordas, Paris, 1992.

(22) Derrida, *De la grammatologie*, *Ibid*, pp. 90.

(23) Susan Sontag, **A Barthes Reader**, Hill and Wang, New York, 1961, **The photographic message**, pp. 200–205.

الإعلامي أن يعبّر عنه وماذا يريد المُصوَر أن يعبّر عنه لذاته وللآخرين. فالصحفي أراد أن يصنع حدثاً هاماً، فقدّم عملاً راقياً كلاسيكياً ومعاصراً في آن معاً. كلاسيكيّاً من حيث التأليف والتركيب والموضوع، ومعاصراً من حيث التقنية والتناقضات وفئة الفوتوغرافية الفنية الإعلامية. لذا ساهمَ في تجميل الصورة واللعب بخلفيّاتها وإبراز التناقضات فيها. لقد استباحت «البياتا» اليمنية دواخل الناظرين وأثارت من الصدمة والدهشة وقوّة الانفعال ما أثقل فكرهم وأربكه. أما الأمّ والابن فلم يكُ هنا من دور لهما في التعبير عن ذاتيهما. من جهة هي المفجوعة، وهو الحاضر الغائب (حاضر بجسده وغائب بروحه). عادة تستغل الشعوب المتمرّدة وجود الإعلام كي تؤجّج الرأي العام، وتختار الوضعيات الملائمة فتساهم مع المصور بلغة بارت، في مضاعفة القوّة التعبيرية للصورة، وتؤثر في الشكل الذي تود إيصاله للمتلقي أو للآخر. من الواضح هنا أن هذه الأم والولد المصاب فاقد الوعي بالطبع، هما غائبين عن إضافة أي معنى ذاتي للصورة، غير مشاركين في شكلها أو في مضمونها.

وإن استرسلنا في الكلام، فمن تكون تلك المنقبة، لا نعرف ملامحها، نجهل كل شيء حول إنسانيتها، بسيكولوجيتها، هويتها، الوجه متخف، ممحو، شكل شبه مُحرم، يوحي لنا بالشعور بالإثم، ويستدعينا لإعادة النظر بالأنا والآخر، بالعاري والمستتر. ويتفاقم هذا الشعور كلما تجاور النقاب الكلي مع العري الكامل، ليثير القلق بين الجسد الشهواني (المتحرك) والآخر الغائب (الجامد).فإن في هذا العناق الروحي للجسدين معاً، لا وجود لواحد دون الآخر، فهما صورة الفراغ والألم معاً.

2- الغرب والنقاب والمعضلة الثقافية

يرفض الغرب أن يرى في الحجاب عامة أبعاداً روحانية كما في الثقافة الإسلامية حيث الله محتجب، غير مرئي إضافة إلى حجاب كل ما هو ذي مقام جليل[24]. كانت الجواري غير محجّبات، لكن الخليفة غالباً ما كان يكلّم العامة من وراء ستار أو حجاب. وإن كانت اليمنيات منقّبات في الثقافة والعرف، إلا أنه في فترة الحراك العربي، اختارت الملتزمات سياسياً منهن النقاب، حفاظاً على هويتهن

(24) الله في الإسلام لا يخاطب الأنبياء إلا من وراء حجاب: انظر تفسير الآية 51/ **الشورى** ﴿وَمَا كَانَ لِبَشَرٍ أَنْ يُكَلِّمَهُ اللَّهُ إِلاَّ وَحْيًا أَوْ مِنْ وَرَاءِ حِجَابٍ...﴾.

وحجباً للذات أمام الرجال والأهل الذين رفضوا دزِهن في الحقل العام. بالعودة إلى ليوتارد، إن البديع المدهش هنا، هو ذلك اللغز وراء وحدة الثنائي المرأة والرجل بما تحمل من تناقضات. وبما أن دراسة الصورة هي دراسة علاماتها وصيرورة المعاني/ Semiosis فيها، وبما أن ميزة أي علامة أنها تمثّل، تدلّ أو تُشير إلى شيء آخر كما يقول إمبرتو إيكو[25]، ماذا يمثل النقاب للغرب؟

البرقع أو النقاب، شيء مثير للرغبات، رمز للحجب أو الاختفاء، هو موضوع حاضر بامتياز في كل المحافل الغربية، في السياسة والميديا، في النقاشات والأبحاث. اختلفت تسمياته، ولا معنى لكل التسميات ما دام لا يعني للغرب سوى اضطهاد وطغيان للمرأة الضحية. النقاب أصبح شيئاً إسلامياً دولياً، يثير الخوف. تكلّم بورديو عن «القلق واللاعقلانية حيال النقاب والحجاب»، من قبل الفرنسيين، ورأى أمام واقع ارتداء الحجاب الإسلامي ودور الميديا التي لا تعرف إلا البحث عن «المثير والفاضح» متذرعة باستطلاعات رأي محوّرة تحوّل للقضايا الديمقراطية إلى مشاكل»[26].

قد نَجزُم أن وجود النقاب الإعلامي سبب لوجوده الفني، لقد جذب النقاب الفنانين في الغرب وبات حالة من الانسياب الجنوني للحساسيات الإبداعية، شيئا ما قوياً ومهيمناً. قد يكون محاولة عقيمة لفهم الآخر، فهنالك تجارب جريئة ومتطرفة في الفضاء التشكيلي، من الرقص إلى المسرح، ومن عروض الأزياء إلى الكاريكاتور والفن التشكيلي والإخراج... لمدة شهر ارتدت الفنانة التشكيلية بيرانجير لوفرانك النقاب في أداء فني/ Performance، كتجربة ممنوعة محرّمة وبهدف نزع صفة الإسلامي عنه. دوّنت إحساسها بـ«الاختفاء»، واعتبرت هذه التجربة «مقاومة»، مقاومة لأن النقاب مرفوض من الجميع. حتى الرجال لم يحرموا من ارتدائه في مجال الفن. فإن كان لحجب الجمال، هنالك أيضا ضرورة لحجب جمال الرجل.

تصبح المنقّبة رمزاً، لكنها أيضا إشارة جاذبة للغرب. فبقدر ما يخيفه النقاب ويربكُه، بقدر ما ينظر إليه بعين حذرة، خاصة مع الإسلاموفوبيا الصاعدة، وبقدر

(25) Eco Umberto, **Le Signe**, Essai Poche, Paris, 1992, p. (25)

(26) T. Collectif, **Le foulard Islamique en questions, un probleme peut en cacher un autre**, Ed. Amsterdam, Paris, 2004, pp. 45–46.

مـا يبحث عن فهم واكتشـاف مـا يخبئ وراءه من لغز و«دهشـة» شـرقية. هنا صلب الرسـالة التـي توجه بها أراندا للرأي العـام الغربي. فقد اسـتعان بقالب جمالي، أثار الدهشـة بلغـة بليغـة فهمها الجمهور المرسـل إليـه. ترتقـي الأم الخائفـة أو الثكلى لتصبـح أمّ الآلام، وجماليتهـا مسـتمدة من تضـارب هذين البعديـن. وبالرجوع إلى والتـر بنجامـان «كل ما هو محتجب جميـل»[27]، فالصورة ليسـت الواقع، والحواس تخدع، لذا يجب أن نتنبه إلى ما نتلمسه، إلى كل ما نلاحظه، لأننا نغيّر ونحوّل حاله مـن رؤيتنـا ونظرتنـا والمعاني التـي نضيفها للعمل. لا شـك أن الصورة هي وسـيلة للتسـلّط ولشـحن العواطف، فهي قادرة على التواصل بسـرعة، فكلما كانت الأشياء والعناصر مشبعة جمالياً، كلّما أصبحت بليغة ومقنعة.

الحِجـاب والنقـاب خاصـةً أمـر مرفوض في الـرأي العـام الغربي ومُنِـع بقرارٍ سياسـيّ ولـو أن المسـلمين وجـدوا في ذلـك حكما منافيـاً لحقوق الإنسـان. يقول إدوارد سـعيد «عندمـا نتكلم عـن الحجاب في الغـرب يذهب الزمان والمـكان»[28]. طالبت نائبة رئيس البرلمان الأوروبي «سيلفانا كوخ ميرين» المعروفة بليبراليتها حظر النقاب باعتباره اعتداء على حقوق المرأة، ويسـلبها شـخصيّتها، كما أن تسـتّر النساء لهـو مـن القيم التي لـم يعتد عليها النـاس في أوروبـا. وصرّحت بأنهـا ترتبك كلما صادفـت منقّبة تتقـدم منها، لأنها لا تتبصر بأية نية هي فاعلـة. لكن تجربة «إليزابيث إلكسـندر»، مـن مجلة ماري كلير الفرنسـية، والتـي ارتدت النقاب لمـدة 5 أيام، في محاولة أيضا لفهم الآخر ولاكتشاف اللغز، فقد توصلت إلى ما يلي: «.. لدي أحكام مسـبقة... أول ملاحظة لـي هي أن الزي غير عملي.. يمنـع الآخرين من معرفة ردة فعلـك ومشـاعرك، وعليـك أن تتعامل مع من أمامـك على أنه مـن العميان؛ فهو لا يـراك، وعليك أن تصف له مشـاعرك... الكلمات تصبح هـي اللغة الوحيدة المتاحة بعـد اختفاء لغة الرؤية... في صالة التحرير، خلق ظهوري بهذا الشـكل مسـافة بيني وبينهـم، وجعـل مـن العمـل الجماعي حلماً مسـتحيلاً... فـي المتـرو، كان الركّاب يُمعنـون النظر فيّ.. وكأنني شـخص مسـخ بغيض... النقاب يحول المرأة لشـخص منغلـق»... فـي اليوم الرابع تعتـرف أن الاختفاء الكامل للجسـد والوجـه يمحو من

(27) BuciGluxman Christine, **L'enjeu du beau**, Galilee, Paris, 1987, p. 35–68–102… 72.

(28) www.alarabiya.net/articles/2010/04/28/107138.htmlApr 28.2010, Ref July 2014.

داخلك أي إحساس بالغرور أو النرجسية، .. «جعلني حسّاسة تجاه جسدي.. إن ظهر جزء منه؛ اعتبرت ذلك خدشاً لبراءتي،.. ونظرة الرجال أصبحت عبئاً.. تحوّلت لقنبلة جنسية وكأنني فخ لغواية ما..تحّرش بي أحدُهم قائلاً: ترتدين مثل نساء الحكايات.. مثيرة للهوام ولمعرفة ما هو في داخل النقاب». وتستخلص الإعلامية أن حظر النقاب أمر طبيعي، ولكن تنصح بما يلي «ضعوا أنفسكم مكان الآخر قبل الحكم عليه»[29].

مقال آخر سطره د. هنري ماكوو حمل عنوان «البرقع مقابل الملابس الداخلية للمرأة الأمريكية»، يحيي فيه الحياء كصفة ملازمة للفتاه المسلمة التي تكرس حياتها لأسرتها وتنشئة أولادها، مقابل الانحطاط الأخلاقي الذي تعيشه الفتاة الأمريكية. أثار مقال د. هنري ردود أفعال في الشارع الأمريكي بين مؤيد ومعارض، وأشار إلى الدوافع الخفية لحرب الغرب على الشعوب العربية الإسلامية قائلاً: «إن الحرب في الشرق الأوسط إنما هي لتجريد العرب من دينهم وثقافتهم.. أدافع عن القيم التي يمثّلها البرقع لي، أي التستر، الذي يشير إلى تكريس المرأة إلى ذاتها وإلى زوجها وعائلتها». وأخيرا، ينتقد د. هنري الحياة الشاذة التي تعيشها المراهقة الأمريكية... تجد نفسها منقادة إلى السلوك الذكوري، فتصبح عدوانية، وأخيرا يكشف أن تحرير المرأة هو مجرد ادعاءات، ويصفها بالخدعة القاسية[30].

3- «البياتا» اليمنية: استشراق جديد أم «ما بعد الاستشراق»؟

بداية، كانت صور المستشرقين مع كل ما تحمل من تجاوزات في نقل الواقع، تحاكي متعة الفن الغربي وتنقل لغز الشرق من أجل السطو والتغلب عليه. في الصورة اليمنية لغز ودهشة وروعة، إنها تحاكي صورة السيدة العذراء، لا بل تتماهى معها، ما يدفع الناظر إلى التعاطف مع المنقبة، ليس من باب الموافقة على شكلها، بل لاعتبارها ضحية رجل جلاد شرقي، ومن واجبه أن يساهم في إصلاح وضعها، أما من حيث المدلول، فهي متعة جديدة للناظر الغربي، فبدلا من أن تكون عارية غاوية، إنها منقبة تحتضن لغزا وإرهابا وهواما على طريقتها. حضورها وظيفي

(29) *Ibid*., 29.

(30) www.hurras.org/vb/archive/index.php/t–36982.html, Ref July 2014, 30.

بامتياز، إنه متعة في تحفيز الرغبات الدفينة من خلال الاستعارة، فالنقاب وما يحمل في جوفه من مدلولات متخفية يثير تساؤلات للمعرفة والهيمنة والاستيلاء. تتمثل الأدبيات الإعلامية وغيرها من الدراسات في أشكال من التعبير مهينة، فعندما يقال: «يمثّل العرب والمسلمون العنف، «ونحن في الغرب لسنا مثلهم...» أو «إنهم هكذا ونحن لا...»، إنما تعتبر تلك الأقوال أحكاما مسبقة، تزيد الهوة بين الحضارات. في القرن التاسع عشر تمحورت وسائل الاستشراق في ابتداع صور من خيال الفنان، تخاطب هوامات الناظر الغربي، تدور غالبا حول المرأة الشرقية، موضع الشهوانية الغربية والرغبات اللامحدودة. فالحريم وسوق الجواري والعاريات المستلقيات/ Odalisques، وكل ما لا تسمح بتصويره الرقابة الغربية كان مشاعا تحت عنوان «إنه المجتمع الآخر الهمجي». ولكن في هذا الاستشراق الجديد اختلاف بسيط، هنالك مقابلة فن عربي عابر للثقافات فرض وجوده على الساحة العالمية واختار الغرب أن يتعرف على كل أبعاده وأن يستلهم منها في إبداعه[31]...

ربما من الأجدر أن نطلق على هذا الاستشراق الجديد مصطلحا أكثر دقة «ما بعد الاستشراق». من ناحية مبدئية، أصبح الفنانون العرب موضة ووسيلة الغرب للتعرف عليهم. ويكاد لا يكون من باب الصدفة إعطاء عنوان «إزاحة الحجاب»/ Unveiled، لندن 2009، لمعرض نظمته مؤسسة ساتشي، هدف الكشف عن فنانين عرب أو مسلمين. ويجدر بنا أن نضيف أنه في هذا الزمن المعاصر، من حق الفن غير الغربي أن يصبح عالميا. فعلياً هذا الاستشراق الجديد بدأ بعد 11 أيلول للاستدلال والمعرفة حول الإسلام والإرهاب.

وبالعودة إلى المقاربة الجمالية، كان الجميل ينبثق من تجانس الأجزاء مع الكل وأخذ هذا المفهوم حقه في حداثة القرن العشرين. ولكن، في زمن ما بعد الحداثة، هناك إضافات ناتجة عن كل ما هو معقد، متنوع وهجين بين الثقافات والتقنيات. يرى إدوارد سعيد أن «كل ثقافة هي هجينة»[32]، لذا، فإن كل ما نتلمسه في أشكال الفن العربي المعاصر هو إعادة إنتاج للمتنوع، أو ترداده في تقنيات أو فئات فنية مختلفة كفن الإعلام والإعلان «المرتهن». إنها اللاجمالية/ Anti–

(31) Veronique Rieffel, **Islamania**, Ed. Beaux Arts, Paris, (année non citée), pp. 100–102.
(32) Edward Said, *op .cit* , pp. 71–73.

Esthetism، تتجلى في استعمال الوسائط الهجينة في مرحلة تتاح فيه كل الممرات بين الشرق والغرب. تدعو بوسي كلوكسمان هذه الحقبة بما بعد الاستطيقا النقدية المترابطة باستعارات من ثقافات مختلفة[33]. فإذا كان فنانو الحداثة الغربية أعادوا اختراع الشرق لأجل استكشاف الحداثة الغربية، يبقى أن هذا «الشرق اختراع غربي» وفقا لدراسات إدوارد سعيد،اختراع الغرب العقلاني المتطور لشرق قديم روحاني ولاعقلاني وجب الاستيلاء عليه.

يرى ليوتارد بعبارات مختلفة أن ما بعد الجمالية أخذت مكان اللاجمالية التي «شهدت انهيار القصص الكبيرة». تمَ ذلك مع ظهور تنوّع عالمي للفنون، تنوّع يستمد كونيته من غرابة لها أوجه متعددة، لكنها لا محال هي من مميزات الفن المعاصر في العالم.

الخاتمة: «البياتا» اليمنية بعيون عربية والإبداع الفني

كيف كان للناظر العربي أن يقرأ صورة «البياتا« اليمنيّة المنقّبة؟ بالمبدأ، هنالك وحدة الحزن الإنساني، وبالتالي ما يوقع الأثر في مكان ما، من شأنه أن يؤثر لدى الثقافات الأخرى بالرغم من اختلاف أشكال التعبير والطقوس الاجتماعية والجمالية، فلكل إثنية طريقتها في بناء هذا العالم وقد تختلف النظم الدالة وفقا للمجتمعات. إن صورة الأم الثكلى في الشرق هي فعل ومسلسل يومي، نشاهده على الأخبار حول العنف المبرح. أما أن يكون للناظر العربي حيال «البياتا» نفس الأبعاد التي تتكون لدى الناظر الغربي، فذلك ليس أكيدا. لا شك أن البعد الديني متجذّر وراسخ في الوجدان العام، الغربي أو الشرقي، وفقا لصور وفكر موروث ومختلف.في هذا السياق، يشير «آلان تورين»[34] إلى العودة الكبرى للأديان في البلاد الأكثر تحديثاً كما في البلاد المتأثرة بقوة التحديث الإجباري، أي عالمنا العربي الإسلامي. إذن، تبقى «البياتا» اليمنية متعدّدة المعاني. من ناحية، إن النقاب هو رائج في المنطقة اليمنية تحديدا. والصورة رائجة خاصة مع صعود الإحيائية

(33) Buci–Gluxman, Esthetique de l'hybride, **Revue Art Absolument**, 15 oct. 2011.
(34) Alain Touraine, **Critique of the modernité**, Les Sciences sociales contemporaines, Montreal, 1995, p. 420.

الإسلامية والإسلام السياسي، ونمطية في واقع إعلامنا ولو غائبة من تراثنا الفني، ومما لا شك فيه أنها أدهشت بمعالجتها وأحدثت أثراً وصدمة جمالية.

في حين بدا إبداع التمرّد العربي مختلفاً، جاءت مواضيعه تمجّد الشهداء بشكل خاص، وليس حزن الأم. فتاريخُنا مليء بقيم الاستشهاد والشهادة، وإن مات الشهيد «فليكن»، ستصل صورتُه وتخترق أذهان الملايين لتؤجج الفعل الثوري. كان الاهتمام في «البياتا» اليمنية ينصبّ على أمّ الآلام بالنسبة للغرب، ولكن في هذا الجزء من العالم، الشهيد والمصاب هو الأساس، إنه محمد الدّرة، إنه جسد البوعزيزي الملتهب...، فظلت مواضيع الكرامة والحرية والتكاتف والعيش الواحد والسخرية من الديكتاتور والفكاهة والرسالات السياسية/ الإعلانية ووحدة الأديان واستعارة واقتباس شخصيات وطنية (عبد الحليم، أم كلثوم) وشجب الفساد وحب الوطن والمشاكل الاقتصادية، من أسمى ما صور. وظهرت صور النساء علناً في ثورة يناير في القاهرة، على الجدران العامة، واخترقت النظم البالية والحرمات التقليدية[35].

كما أبصرت النور فئات فنية جديدة أهمها فن الغرافيتي وفنون الملتقيات الإلكترونية. وقد تفاعلت الملتقيات الفنيّة الافتراضية/ Electronic encounters Artistic، وأصبح الفن معها بمتناول الجميع إلى جانب الفئات الفنية التقليدية من رسم وتصوير التي أحيت بمعارضها الثورات مستثيرة حالة جمالية جديدة. أصبح الفن أداة للتواصل وجمع الناس ولتحطيم الحدود بين الرجال والنساء في الشوارع، فالكل ينادي بالمساواة والعدالة. أما الموسيقى والأناشيد والنكات والشعر والأدب فقد عكسوا هذا الواقع الذي لم يحرم الطبقات العاملة من غناء مشاكلها في الشوارع.

تكاثرت الرموز الموروثة والشعبية ذات الأثر الأقوى على الناس. فنشط الحرف العربي والزخارف الإسلامية المستمدة من التراث، إضافة إلى الرموز الوطنية والفرعونية أو غيرها. ولم يكن فنانو الثورة من المحترفين بالضرورة، فغلب الطابع الشعبي والرموز المباشرة على الإبداع والابتكار. فعليا، في عجالة الصياغة للألحان والأشكال أتى حضور الهمّ السياسي والهدف التعبوي على حساب المطلب الفني

(35) محور تعبيرات وأشكال مبتكرة. انظر دراسة منى أباظة في كتابنا.

والجمالي. غالبا ما كانت الألوان محدودة، والرسومات طفولية محكومة بالعلامات الوطنية، كما وكثر الدخلاء على حساب المحترفين. تحت شعار العولمة، تحوّلت الفنون التشكيلية في أغلب أقطار العالم إلى تفاعل الفنان بالثقافة والمجتمع، صرح زياد ماجد أن «الثورات العربية أيقظت حسّاً إبداعياً وتعبيراً فنّياً يواكب قضايا التحرّر ومواجهة القمع والاستبداد... اتّخذ في سوريا أبعاداً غير مسبوقة في جمالياتها وسعة خيالها وجوانب السخرية فيها»[36]. فإن ندرت التجارب الفريدة، يجب أن نؤكد أن المستقبل واعد لأعمال خالدة ستصاغ بهدوء بعيدا عن عفوية الحدث وسيشكل الحراك العربي التاريخي رافعة فكرية وجمالية تؤجج الإبداع العربي في زمن ما بعد الاستشراق. مما لا شك فيه أن المشهد الفني انتعش بوسائل معاصرة لأن فن النخبة لم يفلح أن يتواصل مع خطاب الناس. يقول بيتر كينارد (المعهد الملكي للفنون ورئيس قسم التصوير الفوتوغرافي/لندن)، أصبح مفهومنا للفن «فوق تجميلي/ suresthetisant»، وما يمكن تغييره هو التعرف على الآخر وفنونه.

في ظلّ هذه الدعوات النادرة للتعرف على الآخر ولبناء الجسور والتبادل الفعلي، تعترضنا مشكلة أساسية: إن تاريخ الفنّ المدوّن هو تاريخ الفن الغربي فقط، فهل صحيح أن الفن المعاصر هو الفن الغربي فقط؟ تجاوب بعض الأصوات المعاصرة فقالت إن البلدان العربية – الإسلامية قد فاتتها فرصة التحديث، لأنها أتت سريعة، لكنها التحقت ودخلت في معاصرة غير غربية، سائرة نحو الوجود وثائرة على الموجود. ونختم مع ليوتارد الذي يعتبر أن ما بعد الحداثة، مرحلة لم يفقد الفن فيها قدرته على زعزعة وإزعاج المشاهد، هذا المدهش السامي/المتعالي/ الرائع أو المدهش هو مؤشر للمختلف، غير المعد للتمثيل. مهمة متناقضة، تثير لدى الناظر شعوراً مزدوجاً من المتعة والألم، تلك هي «البياتا اليمنية، «شيئاً ما عميقاً جداً لا تتمكن من تحديد ماهيته. إنه فن ما بعد الحداثة لديه أهمية سياسية (ليوتارد)، لأنه «الساحة المفضلة التي تتحقق فيها تلك المشاهدة»[37].

(36) Ziad Majed, Syria, **the Orphan revolution**, L'orient des livres, Beirut, 2014.
(37) Lyotard, Jean–François. Textes dispersés In **Esthétique et théorie de l'art: Miscellaneous Textes I: Aesthetics and Theory of Art,** Louvain: Leuven University Press, 2012, pp. 122. 192. 220.238.andpp. 29. 406.

بعض سينما الربيع العربي:
رؤية نقدية تحليلية

إبراهيم العريس
ناقد أدبي وسينمائي
alariss@alhayat.com

الملخص

أين هي السينمات العربية بعد أربع سنوات تقريبا انقضت منذ بدايات الربيع العربي؟ هناك الألوف من المشاهد التي التقطت خلال الأحداث. وهناك العشرات من الشرائط التي وُلّفت إنطلاقا من تلك المشاهد. بل إن هناك عددا من أفلام حُقّقت في مصر أو تونس أو سوريا – وهي بعض «أبرز بلدان الربيع العربي» – ناهيك بأن مهرجانات سينمائية كثيرة في العالم، وربما أكثر مما في مهرجانات العالم العربي، كرّست تظاهرات مفصّلة أو جزئية لما أسمته «سينما الربيع العربي». فهل يعني هذا انه بات لدينا متن سينمائي متكامل، أو شبه متكامل يعكس وجهة نظر السينمائيين في الأحداث وتفاصيلها ودلالاتها؟ وفي سؤال آخر، هل يمكننا القول إن الأحداث السياسية العربية العاصفة التي كانت هي بؤرة الربيع العربي، أنتجت معادلاتها الفنية ولا سيّما السينمائية فيما يعنينا هنا؟ ليس من المنطقي، انطلاقا من مشاهدة العديد من الشرائط التي حُقّقت ووصل بعضها إلى مستويات فنية وتعبيرية وفكرية تبدو مُرضية، القول إن الجواب يمكن أن يكون نعم. في معنى أن السينما الثورية العربية قد وُلدت من أحضان الأحداث العربية، مطمئنة كانت أو مرعبة. ما تحقّق وانتشر، ونال من الإعجاب حصّة ومن القبول حصّة ومن الشجب حصّة ثالثة، ربما كان في الإمكان وصفه بأنه سينما عن الثورة. سينما ترصُد الحدث وتعلّق عليه. أما السينما الثورية بالمعنى الحرفي للكلمة فلا يزال عليها أن تنتظر... ويقينا إنها حين تنبعث، ستعرف كيف تساهم في خلق وعي إضافي سيلعب دوره الكبير في رفد الربيع بربيع إضافي، ربيع وعي لن يكتمل الربيع الموعود إلا به.

الكلمات المفاتيح: سينما؛ سينما الربيع العربي؛ متن سينمائي متكامل؛الثورات العربية؛ السينما الثورية.

Abstract

"Arab Spring» Cinema: A Critical View

Ibrahim al–Ariss

Cinema and Literary Critic

Where Arab cinemas stand almost four years since the Arab Spring began? Thousands of shots have been taken during the Arab Spring's events, and tens of films were composed from such shots. Many films were shot in Egypt, Tunisia and Syria – these are some key Arab Spring countries – while many cinema festivals around the globe, probably more than Arab festivals, consecrated detailed or partial events for "The Arab Spring Cinema," as they called it. Does this mean that we've got a comprehensive or semi–comprehensive cinematic context reflecting filmmakers' views about these events and their details and meanings? Also, can we say that the volatile Arab political events, which were at the core of the Arab Spring, gave birth to artistic, including cinematic products? After seeing many of the films made, including some with seemingly acceptable artistic, expressive and intellectual levels, it's not logical to say that answer can be yes. The Arab revolutionary cinema was born from the womb of Arab events, both satisfying and frightening. What has been achieved and become popular, receiving some applause, some acceptance and some denunciation, can be described as a cinema about revolution, following and commenting about events. A revolutionary cinema, verbatim, still has to wait. Once it arises, it will certainly know how to create additional awareness that will play a key role in supporting the Arab Spring with an additional spring, an awareness spring without which the promised Arab Spring will not be complete.

Keywords: Arab Spring; Cinema; Cinematic Integrated Text; Revolutionary Cinema; Arab revolutions.

المقدّمة

بعد شهور قليلة من الآن تكون أربع سنوات قد مضت منذ بدأت تلك التغيرات العاصفة التي تصيب عالمنا العربي، بغثّها وسمينها، مطاولة كل البلدان العربية وإن بأشكال متفاوتة... عنيفة دموية تنذر بالكوارث في هذا البلد، سياسية مرتعبة في ذاك...، تميل نحو ديمقراطية ما هنا، او نحو دكتاتورية كئيبة هناك. حروب طائفية في هذه المنطقة، حروب مذهبية في تلك... وفي كل مكان ألعاب أمم تتجدد وتستشري. وأسئلة، ألوف من الأسئلة وملايين من علامات الاستفهام ورعب في كل مكان قد يدفع البعض إلى الاعتذار ولو المتأخر من الطغاة الذين أطيح بهم.

في اختصار شديد قد يكون من الأسلم ان نقول اننا من مشرق العالم العربي إلى مغربه، ومن أقصى جنوبه إلى أقصى شماله، نعيش ما يمكن اعتباره مرحلة انتقالية هي على أيّة حال واحدة من أكثر المراحل الانتقالية التي عرفتها تحركات الشعوب، دموية ولا يقينية.

لكن هذا كله بدأ قبل نحو أربع سنوات ما خلق نوعاً من الضوء في آخر النفق العربي الذي كان يُعتَبَر مظلماً. أما في ما يهُمنا هنا، فهو ان المبدعين، على عادتِهم كانوا حينها في طليعة جماهير الشبّان الذين عبر وسائل التواصل الاجتماعي ثم عبر النزول إلى الميادين، كانوا في طليعة الحركات التغييرية، ولكن قبل ان يُصيب تلك الحركات ما أصابها. ومن هنا كانت لنا أسئلة في تلك الأزمان التغييرية المبكّرة عن الكيفية التي بها تفاعلت ضروب الإبداع والفنون ولا سيما منها السينما والسينمائيون مع ما كان يسمّى في ذلك الحين – وربما حتى الآن بالنسبة إلى كثر – بالربيع العربي. ولعل علينا قبل أي شيء آخر أن نؤكد هنا ان السينما، من بين الفنون كافة، وربما باستثناء الأغنية ورديفها الشعر ورسوم الجدران، كانت أكثر الفنون ومن أولّها، تجاوباً مع الثورة وتفاعلاً معها... وتعبيراً عنها بالتالي. وهي لا تزال حتى اليوم على شيء من الزخم بأشكالها المختلفة، كما لا تزال عند نهاية العام الرابع للثورات، وفي خضمّ دموية هذه في معظم الحالات وإفلاتها من كل منطق، الصوت الذي يوصل بعض الأحلام حتى ولو تحوّلت كابوسا، إلى العالم الخارجي، حيث

لا يعقد مهرجان سينمائي في العالم إلا وفيه حصة لسينمات الربيع العربي.

كان آخر الغيث في هذا السياق مهرجان «كان» في الجنوب الفرنسي الذي عرض في دورته الأخيرة – أيار/ مايو 2014 – ثلاثة أفلام ذات بعد عربي أو شبه عربي تمُتّ بصِلة ما إلى ما يحدُث حالياً في هذا الجزء من العالم العربي أو ذاك: «ماء فضي» للمخرج السوري أسامة محمد، «تمبوكتو» للمخرج الموريتاني عبد الرحمن سيساكو، و«شلاط تونس» للتونسية كوثر بن هانيا... وهي شرائط سنعود لنتوقف عندها بعد قليل. فقبل هذا لابد لنا من ان نعود إلى سؤالنا عن الكيفية التي تفاعل بها السينمائيون العرب مع ربيعهم العربي.

لقد كان من الطبيعي أن يكون التعبير السينمائي الأول عما حدث تعبيراً وثائقياً، حتى وان كنا نتفق مع أولئك الذين لا يرون في تصوير، وحتى تركيب، مشاهد ملتقطة مباشرة من ساحات الثورة وأحداثها، فعلاً سينمائياً حقيقياً. ومن هنا نميل، عند هذا المستوى من الكلام، إلى استخدام عبارة «التعبير السينمائي» أكثر من استخدام عبارة «تحقيق أفلام سينمائية»، ذلك أن الفعل الثاني يتطلب ما لا يقلّ عن إعادة تركيب وتوليف عدد ما من التعبيرات السينمائية، لتنتظم في سياقات فيلمية، يكون نتيجة الواحدة منها فيلماً متكاملاً يحمل رؤيته وتعبيره، لكنه يحمل أيضاً منظومتَه الجمالية والفكرية وربما الايديولوجية أيضاً. وآية الآمر هنا هو اننا نعرف، منذ جعل التقاط المشاهد السينمائية – أو التلفزيونية، أو حتى تلك المرتبطة ببقية وسائل التواصل الحديثة من انترنيت ويوتيوب وفايسبوك وما شاكلها – السينما واحداً من أكثر النشاطات «الإبداعية» ديمقراطية، بفضل التقنيات المتجددة ذات الكلفة الزهيدة، صار في إمكان أي فرد يملك كاميرا – قد لا يتعدى ثمنها الخمسين دولاراً، ما يجعلها في متناول غالبية الناس – ان يلتقط ما شاء له الهوى من مشاهد في أيّ مناسبة من المناسبات. وهل ثمة مناسبة تحمل إغراءاتها، أكثر مما تفعل ثورات واعتصامات شعبية، من نوع تلك التي اندلعت في مدن – وأرياف – كثيرة من العالم العربي، على الأقل منذ انتحار محمد بوعزيزي التونسي، الذي يعزى اليه اشتعال العالم العربي؟

إذا، منذ تلك اللحظة، كانت الكاميرات – بالآلاف طبعاً – هناك، تصوّر، تفاجئ، تستفهم، تحاور، بحيث يمكن القول إن ثمّة الآن متناً مصوراً ربما يحسب بملايين

الصور والمشاهد. فهل يمكن اعتبار هذا كله متناً سينمائياً؟ الجواب البديهي والأول هو: ابداً... ونعرف، ويعرف كل معنيّ بالسينما، أن المتن لكي يكون سينمائياً، في حاجة إلى أن يمرّ أولاً، بين يدي مُبدِع ما – من دون أن يكون هذا الوصف حكم قيمة –، يُعيد تركيب المشاهد والصور مولّفاً اياها، تبعاً لرؤية معينة، لا يمكن في أي حال من الأحوال، ان تعتبر موضوعية ونهائية بشكل مطلق. فرؤية التوليف هي، في نهاية الأمر، البعد الذاتي/ الايدلويوجي، الذي يسبغه صاحب «الشريط» على عمله التوليفي. وهذا، على أية حال، ما فعله كثر، منذ ذلك الحين. بعضهم صوّر مشاهد رآها بأم عينه واصطادتها كاميراه، ثم طفق يجمعُها ويصنّفُها في اختيارات قد لا نكون مخطئين ان نحن وصفناها بـ«الذاتية». أما البعض الآخر، وهو – على الأرجح – الأكثر حرفية، فقد راح يشتري ويجمع مئات المشاهد والصور التي التقطها آخرون ليولّف بينها ويصيغ فيلمه الخاص، ما شكل في نهاية الأمر، بين هؤلاء وأولئك، ذلك المتن السينمائي الذي يحلو لكثر أن يسمّوه اليوم: سينما الربيع العربي. أما سؤالنا الاساس هنا فهو هذا السؤال البسيط: هل حقاً ما أسفر عنه ذلك كله، سينما ثورية؟

شروط السينما الثورية

من ناحية مبدئية، قد يكون من الاسهل علينا وصفها بأنها «سينما الثورة» أكثر من وصفها بأنها «سينما ثورية». والحال اننا للتفريق بين التعبيرين لن ندخل هنا في تفاصيل سجالات لا تزال قائمة منذ ايزنشتاين، وحتى اليوم مروراً، بغلاوبر روشا وكريس ماركر، وحتى سينما التمرد السياسي الأميركي في السبعينيات وسينما الثورة الفلسطينية والحرب اللبنانية وما شابهها. فهذا السجال النظري يحتاج لعرض محاججاته المتكاملة، إلى مجلّدات. أما هنا فلسوف نكتفي بأن نقول ان ثمّة فارقاً جذرياً بين «سينما الثورة» و«السينما الثورية»، أبرز علاماتِه ان سينما الثورة هي تلك التي تلتقط المشاهد والصور على الأرض، كما هي، وتلتقط ضمن إطار ذلك مشاهد القمع والثورة المضادة – «موقعة الجمل» بالنسبة إلى الثورة المِصرية مثلاً، أو هجوم قوات الأمن على المتظاهرين في تونس أو طهران –، لتعرضها وربما تعلّق عليها كاشفة أمام أعين المتفرجين «ما حدث» من وجهة نظر كاميرا، ليست

موضوعية ومحايدة بالضرورة، لجمهور قد يكون هو الآخر غير موضوعي وغير محايد بالضرورة. أما السينما الثورية فهي تلك التي تستخلص من تلك المشاهد المصوّرة – أو التي تصوّر، وثائقيّا أو حتى روائيّاً – مشاهد أخرى مفترضة لتستخلص – مواقف وظروفاً محددة لا تقول فقط «ما الذي حدث أو يحدث»، بل لماذا يحدث وما الذي سوف يؤول اليه. ولن تكون قيمة هذا القول، هنا، محصورة فقط في تصوير ذلك والوصول إلى أهدافه، من موقع «الماذا» و«اللماذا» و«الكيف»، بل كذلك من موقع القدرة على سلوك دروب فنية ملائمة، لا تكتفي بـ«إقناع من هم مقتنعين سلفاً» – أهل الثورة أنفسهم – بل تتجاوز ذلك إلى عرض موضوعها أمام فئات كانت تعتبر نفسها، أصلاً، غير معنية بالثورة أو مضادة لها، أو في اية حال، غير متمكنة من عناصر «الملف» ما يكفي لجعلها في صف الثورة. فهل نحن في حاجة إلى القول إن صعوبة هذا السياق الأخير، إنما تجد استجابتها في قوة الاقناع التي قد يمتلكها العمل، وهي عادة ما تكون قوة إقناع تستند إلى البعد الفني... الجمالي لهذا العمل؟

وهل نحن، بالتالي، في حاجة إلى القول ان هذا البعد «الإقناعي» عن طريق الفن والجمال – اللذين هما، في نهاية الأمر لغة الذات لدى المبدع –، لا يمكن أن يتأمّن إلا من طريق اللعبة الفنية التي يتقنها مبدعون كثر (إنما ليس الأكثرية التي نفكر فيها حين نقول ان التقاط الصور والمشاهد السينمائية بات لعبة ديمقراطية). ولعلنا في هذه العجالة نكون قد فرّقنا، إلى حد ما بين ما نعتبره «سينما الثورة» و«السينما الثورية»، ما يسمح لنا بأن نعود إلى سياق موضوعنا الأساس الذي به بدأنا هذا الكلام: سينما الربيع العربي.

تحت هذا المسمى، إذاً، لدينا الآن بالتأكيد ألوف الساعات المصورة، والتي لا تزال تصوّر، ولعل الأقسى من بينها في ايامنا هذه، هي تلك التي تأتي من المدن والبلدات السورية متراوحة بين مشاهد للتظاهرات الشعبية السلمية المطالبة بإسقاط النظام من ناحية، وتصوير المجازر والمعارك وأعمال دك المدن وقصف الاحياء ومقتل الأطفال، من ناحية أخرى... وفي إمكاننا أن نقول إن ألوف الساعات هذه، باتت تشكل أرشيفاً ضخماً لا شك ان عشرات المبدعين سوف يستندون اليه، خلال المراحل المقبلة لاستخدامه في أعمال ابداعية، سواء أكانت روائية أو وثائقية،

سيكون بعضها، بالتأكيد، أكثر إقناعاً وفنيّة مما تحقق حتى الآن، في معنى ان التفاعل النقدي وتفاعل المتلقي العام معها، سوف ينبعان، ليس فقط من تعاطف مسبق كما هي الحال الآن، بل من تفاعل فني يقلّ أو يزيد تبعاً لقيمة العمل نفسه. وكذلك تبعا لنوعية الجمهور المتلقي.

فهل ننطلق من هنا لنقول، استخلاصاً، انه انطلاقاً منه، يمكن رصد واقع أن معظم ما حقق حتى اليوم من أعمال «سينمائية» – ولم لا نقول اختصاراً وتماشياً مع الأمر الواقع، تلفزيونية؟ – ضمن إطار سينما الربيع العربي، كان، ولا يزال، أفلاماً وثائقية؛ استطراداً، قد يصحّ القول أيضاً، ان هذه الحقيقة لا تعود فقط، إلى مسألة الاستسهال، بل تتجاوزها إلى مسألة الصدق الفني – سواء أكان تعبيره وثائقياً أو روائياً –، انطلاقاً من أن كل عمل إبداعي حقيقي، إنما يحتاج قبل أن ينجز، إلى مسافة زمنية تمكّن صاحبه من أن يلتقط مختلف جوانب المسألة/ الموضوع الذي يود تناوله. إذ مهما كان من شأن حدث ما، والتفاعل معه، لا بد للمبدع من أن يفكر فيه، ليس ربطاً بالحدث نفسه، بل بخلفياته وآفاقه، وتفاعل فاعليه معه. فالحدث، أيّ حدث، لا يمكن أن تكون له قيمة فنية – ونشدّد هنا على صفة «فنية» – في حد ذاته، تجرده عن ماضيه ومستقبله. وما «التقاط اللحظة» بالمعنى الإبداعي للكلمة، سوى التقاطها لتلخيص ماضيها والتمهيد والإرهاص بمستقبلها. وفي يقيننا ان «الأحداث الثورية» التي عرفتها وتعرفها مدن وبلدان عربية منذ ما يقرب من عامين الآن، لا تشذ عن هذه القاعدة.

ولعل في إمكاننا، في هذا السياق نفسه، ان نتقي من السينما المِصرية – الروائية – المعاصرة لنا، فيلم «ميكروفون» لأحمد عبد الله، كنموذج لسينما حققت ما – قبل – الثورة، بشهور طويلة، ومع هذا من المستحيل فصلها عن سياق سينما الثورة، وربما أيضاً في هذه الحال: عن سياق السينما الثورية إلى حد ما، المرتبطة بالربيع العربي. فالفيلم، كما نعرف، ينطلق من حكاية المدون خالد سعيد وقضية استشهاده تحت وطأة تعذيب أجهزة الأمن له ما شكّل، قبل شهور من اندلاع الثورة المصرية، شرارة لهذا الاندلاع. وفي هذا الإطار يستوي هذا الفيلم، في فاعليته وارتباطه بما حدث، مع فيلم «18 يوماً» الروائي بدوره، كما مع فيلم يسري نصر الله اللاحق «بعد الموقعة» الذي عرض في المسابقة الرسمية لدورة العام 2011 من

مهرجان كان وهو روائي يحكي عن علاقة بين شاب شارك في الموقعة في صفوف ما يسمى بـ«الفلول»، وصبية بورجوازية شاركت في الثورة في صفوف الثوار. إلى حد كبير قد يبدو موضوع هذا الفيلم تبسيطياً خطّياً، يغلّب نوعا خاصا من القول الايديولوجي على اللعبة الفنية، غير انه، رغم خيالية موضوعه، لا يفوته أن يحمل صدقه الخاص، وبالتالي نظرة مبدعه إلى الثورة، حتى وان كان في المستطاع القول انها نظرة لا تزال مبكرة وبالتالي مفتعلة.

الحرب وصورتها

غير أن هذا النوع من الأفلام الروائية المرتبطة، بشكل أو آخر، بالثورة، تمهيداً أو استنتاجاً، لا يزال يشكل الاقلية، وحسناً فعل، في مقابل كمّ لا بأس به من أفلام تسجيلية تحاول أن تدلي بدلوها. وليس ثمة، في رأينا، ما هو أكثر منطقية من هذا، طالما اننا نعرف، – ومنذ بث محطة «سي. إن. إن» ذات مساء من شهر يناير (كانون الثاني) 1991، مشاهد بدء قصف الحلفاء لبغداد بشكل مباشر–، ان الحرب وصورتها صارا شيئاً واحداً. ونعرف ان عشرات ألوف الصفحات كتبت حول هذا الموضوع خلال العقدين الأخيرين من السنين. وحتى وان كنا لا نرى هنا مجالاً للاستفاضة في حديث هذا الواقع، نجد من المفيد أن نذكر ان جزءاً كبيراً من الأحداث الكبرى التي تحصل خلال العقدين الأخيرين، بات يرتبط بوجود الصورة وبثها الفوري من على شاشات التلفزة.

ولعل المقارنة بين ما حدث في 2 شباط، من عام 1982 في سوريا لمدة 27 يوماً، حين دمرت قوات السلطة البعثية مدينة حماة قاتلة عشرات الآلاف من المدنيين من أهالي المدينة لأنهم حاولوا الانتفاضة ضدّها، وما يحدث في سوريا نفسها اليوم، كاف لتوضيح صورة ما حول ما نذهب اليه: ففي المرة الأولى لم تكن الكاميرات موجودة، وبالتالي كانت حرباً دامية لا صورة لها، فاعتبرت حرباً دون وجود. اما اليوم فإن الصور تنتشر، بفضل التقنيات الحديثة دائماً، لتقول بوجود تلك الحرب مع ان أعداد القتلى وضروب الدمار خلال حرب 1982، تفوق إلى حد ما ما يحدث في الحرب السورية الجديدة. ومن هنا حتى نقول **ان الصورة باتت جزءاً أساسياً فاعلاً في الحرب** – وفي غيرها من الأحداث – خطوة قد نقطعها

برواية «حدث صغير» هو في عرفنا الأساس الكامن خلف كل ما يسمى بـ«ثورة الأرز» في لبنان، أي تحديداً بما حدث يوم 14 آذار (مارس) 2005، ليعطي الحركة الثورية اللبنانية برمّتها اسم «14 آذار». يومها كانت القوى الغاضبة لاغتيال رئيس الحكومة السابق الشهيد رفيق الحريري، راغبة في القيام بتظاهرات ضخمة تحاول من خلالها تبديل المسار السياسي للبنان. إن رغبة مئات الألوف من الناس في التظاهر كانت حقيقية أيضاً. والخوف من انفجارات مقبلة كان حقيقيا. لكن القوات السورية كانت حاضرة، والقوى المؤيدة لها حاضرة أيضا»، وحواجز الجيش منتشرة في كل مكان...والكاميرات التلفزيونية كانت هناك أيضاً. وكان الناس في بيوتِهم يراقبون ما تصوّره الكاميرات. في تلك اللحظة لم يكن ليخطر في بال أحد ان ما صوّرتْه الكاميرات، كان هو الذي أحدث الفرق. كيف؟ فيما كانت الكاميرات تصوّر والخوف منتشر»، تجرأت مجموعات قليلة من متظاهرين على اختراق حاجز للجيش. فاندفع العشرات من المحتجّين نحو الساحة، ثمّ المئات. والناس في بيوتهم عندما شاهدوا هذا تجرؤوا على مغادرتها مندفعين حتى امتلأت الساحة بأكثر من مليون شخص. هكذا كسر حاجز الخوف، ربما بفضل الصورة المتلفزة التي هي في يقيننا من صنع ذلك الحدث الكبير.

ونحن هنا، ما سقنا هذين المثلين إلا لنؤكد على المكانة التي صارت للصورة في الأحداث المعاصرة لنا.. وهي مكانة ازدادت أهمية خلال أحداث الربيع العربي، كما اسلفنا، وباتت حاسمة إلى درجة صار يمكن القول معها إنه لولا الصورة – وبالتالي الانترنت والفضائيات إلى جانب الفايسبوك وما شابهه – لما كان «للربيع العربي» وجود – طبعاً قد نفتح هلالين هنا، لنذكّر، بأن هذا الدور سرعان ما اختفى حين بدأت الثورات تستوعب أو حتى «تسرق» من قبل قوى منظّمة قفزت على الحاضر لتصل إلى الحكم، في تناقض صارخ مع القوى الثورية الحقيقية التي كانت تريد أن تتكون كمعارضة ونجحت في ذلك حتى وان وهنت بعد ذلك، غير أن هذه حكاية أخرى، بالطبع.

والحال ان المرء إذ يميل هنا، انطلاقاً من هذا كله، إلى التوقف بإيجابية عند هذا الدور المدهش، الحيوي، والفاعل بقوّة، الذي تلعبه الصورة – والأفلام المنبثقة منها – في الأحداث الكبرى التي يشهدها عالمنا العربي اليوم، يتوقف لحظة ليسائل

نفسه: هل حان الوقت لتقييم هذا المتن السينمائي الضخم، والذي بات، منذ عامين تقريباً، يشكّل قاسماً مشتركاً بين المهرجانات السينمائية، فنياً أو حتى سياسياً؟ هل يمكن للنقد، مهما كانت صوابيته، أن يقول كلمة فصل في اعمال مثل التونسي «لا صمت بعد اليوم» او «18 يوماً» أو «تحرير» أو «بعد الموقعة» أو عشرات غيرها من الشرائط، وثائقية كانت أو روائية، انبثقت من الثورة وأرادت ان تعبّر عنها؟

اننا، تماماً كما نقول ان الوقت لا يزال أبكر من أن يسمح للمبدعين بأن يحكوا – في أعمال لهم – حكايات الثورة، في أفلام تكون حقاً ثورية، ولا تكتفي بأن تكون أفلاماً للثورة، ونعني بالتحديد أفلاماً تقول الثورة بنقد ثوري (تماماً كما كنا نقول في الماضي ان السينما السياسية الحقيقية هي السينما التي تقول السياسة بلغة سياسية ناقدة) وبذهنية مستقبلية، تعتبر الثورة نفسها خطوة على طريق نضالي إبداعي طويل، لا هدفاً مشيّئاً صنمياً فقط، وتفهم ان الحرية لا تحمل قيمتها في الوصول اليها، بل في معرفة الغاية من ذلك الوصول (حيث اثبتت ثورات تونس ومصر وليبيا واليمن، على الأقل، حتى الآن، انه لا يكفي الوصول إلى إسقاط الدكتاتوريات أو الانظمة الفاسدة والحصول على الحرية، بل المطلوب ان نعرف إلى أين سيقودنا ذلك حقاً)، تماماً كما نقول هذا، نعرف أن الوقت لا يزال أبكر من أن يسمح لنا – ولغيرنا – بإصدار حكم قاطع ونهائي على ما تمّ إنجازه حتى الآن. بيد اننا، إذ نقول هذا، كتقرير لأمر واقع لا تواضعاً، لا بد أن نضيف هنا، وبشكل قاطع هذه المرة، ان العمل الفني، سواء أكان سينمائياً أو غير سينمائي – وككل عمل فعّال آخر – هو سيرورة، لا صيرورة. هو خطوات متواصلة على طريق طويل، لا أحد يعرف له بداية، ولا أحد يمكنه أن يحدد له نهاية، أو حتى غاية مطلقة.

في المجال الذي نتناوله هنا، من الصعب أن نقول ان «سينما الثورة» بدأت مع اندلاع شرارة الربيع العربي إلا إذا كنا نحصر كلامنا في نطاق تقني حدثي. أما إذا وسعنا دائرة حديثنا بشكل أرحب فسنقول ان «سينما الثورة» معطوفة بشكل أفضل على تصوّرنا لـ «السينما الثورية»، لم تبدأ مع البوعزيزي ولا حتى مع «ميكروفون» أحمد عبد الله وخالد السعيد، بل مع انتقال السينما العربية من قناعاتها الترفيهية التجارية، إلى كينونتها الجادة والإبداعية، مع توفيق صالح ويوسف شاهين ورضوان الكاشف وبرهان علوية ومارون بغدادي ومحمد ملص وخالد الصديق وعبد الله

المحيسن ومي مصري ونوري بوزيد ومفيدة التلاتلي وايليا سليمان وميشال خليفي وعمر اميرالاي وعشرات غيرهم من سينمائيين، أقل ما يمكن ان يقال عنهم اليوم انهم كانوا جزءاً ممهداً وأساسياً، ليس فقط للسينما الثورية، بل أيضاً لسينما الثورة.. وذلك في حركة متواصلة، أي في سيرورة متكاملة لا تزال تعيش كل حياتها وكل زخمها، وربما لا تكون بعيدة عن تلك الكاميرات التي صوّرت وتصوّر ارهاصات ثورة الأرز في لبنان (14 فبراير، 2005) بعد مقتل الرئيس رفيق الحريري، ومقتل الشاب خالد سعيد ضرباً على ايدي مخبري الشرطة المِصرية (26يونيو، 2010)، وغضب الشارع التونسي لمأساة حرق البوعزيزي نفسه علناً (17 ديسمبر، 2010)، ومشاهد عشرات الأطفال القتلى في سوريا تحت وطأة قسوة النظام (بدءً من تعذيب أطفال درعا يوم 9 آذار2011– إلى الآن). وفي يقيننا، عند هذا المستوى من كلام يمكنه، بدوره أن يكون سيرورة تتواصل طويلاً، ان كل هذا، روائياً كان أم وثائقياً، هو الخلفية التي تشتغل وستشغل أكثر وأكثر على بناء متن سينمائي متواصل لا نقول فقط انه يلعب دوراً أساسياً في ما يحدث، بل انه جزء أساس من هذا الذي يحدث.

العمل قيد الإنجاز

فالأمر خلال مثل هذه الأحداث والتعبير عنها يبدو، في نهاية المطاف، من نوع «العمل قيد الإنجاز» حيث يكون الواقع المعبَّر عنه هنا، والتعبير هنا أيضا. وما الفيلمان السوري والموريتاني – مع ان أحداث هذا الأخير تدور في مالي – سوى المثلين الأوفى على ما نرمي إليه. علما بأنهما الفيلمان الأجدّ حتى الآن من بين عشرات الشرائط التي تحققت ضمن إطار ما نصطلح على تسميته بـ«سينما الربيع العربي»، على اعتبار ان فيلم «شلاط تونس» يبدو أقدم منهما بل إنه يتابع احداثا وشخصيات استبقت وجودها الثورة التونسية حتى وإن كانت ذهنية الفيلم تتماشى مع ذهنية «الكشف» عن ارتباط ذلك النوع من الجرائم بالنظام بشكل او بآخر. وقد يكون من الملائم هنا ان نذكر للمناسبة فيلماً تونسياً آخر يفوقه أهمية بكثير هو فيلم «مانموتش» للمخضرم نوري بوزيد، الذي بدلاً من ان يسير على الموجة «الإبداعية» الرائجة التي تحمّل «النظام البائد» كلّ المفاسد والشرور، يتصدى بجرأة لممارسات المتطرّفين في تعنّتِهم ضدّ المرأة التونسية بصورة خاصة. ولعل قوّة هذا الفيلم تكمُن

في كونِه عُرِض في وقت كان الإسلام السياسي مسيطراً على تونس بعد «استيلائه» على الثورة. ومن المؤكّد ان المعاملة التي كانت من نصيب نوري بوزيد وفيلمه على يد ذلك الحكم الذي عبر في الفضاء التونسي في عز الربيع العربي ساهمت في رفض الناس في تونس لذلك الحكم، فأبعدوه عن السلطة بشكل ما.

يبقى ان فيلم «ماء فضي» لأسامة محمد يمكن اعتباره الفيلم التسجيلي الذي عرف كيف يدنو من الثورة السورية بشكل يفضل دنوّ اي فيلم آخر حاول ان يعبّر عن تلك الثورة، يوازيه في هذا وبصدد الثورة نفسها فيلم روائي حقّقه محمد ملص بعنوان «سلّم إلى دمشق» مصوّرا اياه في سوريا نفسها، متحدثا فيه من خلال بعض الغموض والأبعاد الثقافية عن الثورة، بشكل بدا لنا مبكرا بعض الشيء، وإن كان الفيلم سجّل على صعيد لغته السينمائية تطوّراً واضحاً في مسيرة محمد ملص وتعامله مع موضوعه. أما «ماء فضي» فهو في جانب منه على الأقل – نصفه الثاني بالتحديد – اتى عملا متميّزاً مبنياً على يوميات شابة كُرديّة سورية تعيش في حُمْص خلال الأحداث وتتواصل مع المخرج نفسه عبر وسائل التواصل الاجتماعي واصفة له، هو الذي يقيم في «منفاه» الباريسي هرباً من قمع النظام له، ومن امكانية تعرّض محوّلي الثورة إلى حرب طائفية له، ما يحدث في عالم يختنق بدمويّته ويوأد حلمَه التحرّري ألف مرة في اليوم. رسائل هذه الصبية المصورة وذات اللغة الشاعرية الأكيدة هي التي تشكل الجزء الثاني والأكثر قوة في الفيلم، مقابل الجزء الأول الذي يهيمن عليه بوح المخرج نفسه وتوليف يبدو أقرب إلى السوريالية ورؤية ذاتية للحرب وللوطن... من بعيد. والحال انه على رغم من التفاوت الكبير في اللغة والنظرة بين جزأي الفيلم، نال العمل إعجابا عاما عند عرضه في «كان» واعتبر تجديدا ليس في السينما «الثورية» فقط بل في السينما العربية ككل.

أقل منه تجديدية أتى فيلم الموريتاني عبد الرحمن سيساكو. لكنه لم يقلّ عنه راهنية. بل إن الأحداث السياسية التي هيمن على مجرياتها المتطرفون «الإسلامويون» في مالي الإفريقية حيث مدينة تومبوكتو التي أعارت الفيلم عنوانَه، سرعان ما تفاقَمَتْ بعد عرض الفيلم مباشرة عبر استشراء سيطرة نفس أولئك المتطرّفين على الثورة السورية ثم على مناطق عديدة في العراق، لتُضفي على الفيلم راهنية مدهشة. ففيلم «تومبوكتو» فيلم روائي تدور أحداثه غير بعيد من تلك المدينة الإفريقية الإسلامية

العريقة التي كانت بمكتباتِها وتسامحِها الديني وعلوم ابنائها تُعتَبَر نموذجاً للتسامح الديني والاعتدال، فإذا بسيطرة الإسلام «السياسي» المتطرف عليه تحولها إلى بؤرة تعصّب وقتل وعنف ضد الناس. والفيلم يروي لنا هذا من خلال حكاية عائلة بدوية بسيطة ينذرها المتطرفون بالقتل والتهجير إن لم تمنع إناثها من العيش كما اعتدن ان يفعلن.

والحقيقة ان راهنية هذا الفيلم تجعلُه واحدا من الشرائط الهامة التي تنتمي إلى ما نسميه هنا بسينما الربيع العربي. وما حيرة الفيلم أمام موضوعه سوى صورة لحيرة الربيع العربي نفسه وللسينما العربية أمام ما يحدث اليوم من حولها وقد غاب كل يقين باستثناء اليقين بأن هذه المرحلة لن تكون في نهاية المطاف سوى مرحلة انتقالية وما على السينما – بين فنون أخرى – إلا ان تواكب ما يحدث، بانية بالتدريج مدماك تحوّلِها هي الأخرى من سينما عن الثورة إلى سينما ثورية.

الثورة كسؤال للفن:
الغرافيتي مسرح الشارع

ميسون علي
أكاديمية الفنون المسرحية، سوريا
mayssounali@gmail.com

الملخص

يتناول هذا البحث موضوع «الثورة كسؤال للفن» من حيث انعكاسات الثورة السورية وتأثيراتها على الصعيد الفني. إذ بات الفن أداة اشتباك مع واقع سوري معقّد، تبدّل أكثر من مرة بين لحظات اليأس والأمل والرجاء، التي كان يستحيل معها التقاط الأنفاس والتوّقف لتأمّل ما يجري! كيف تقاطع الفن مع الظرف والثورة؟ وهل كان ذلك على حساب فنيّته؟ أم أمكن إنجاز عمل فني إبداعي ذي مقوّمات فنية قادرة على القفز فوق تلك اللحظات. وضمن هذا التقاطع بين الثورة والفن، هل عثر الفن على موضوعه وعلى إشكاليته؟ وفي هذا السياق سيتم التركيز على» الغرافيتي»، ففي قلب الفن، كان «الغرافيتي» الأكثر فعالية، إذ استعادت الثورة هذا الغائب المُهمّش (في بلد مثل سوريا)! لا سيما أن هذا الفن هو الذي أطلق شرارة الثورة في مدينة درعا في 15 آذار 2011، عندما خطّت أنامل أطفال عبارات شكّلت مفصلاً تاريخياً في سوريا، حيث باتَتْ الجدرانُ الملاذَ الأخير! فالغرافيتي هو الفن الأكثر تفاعلا» كفعل احتجاج يتجدّد باستمرار، متحدّياً السلطة التي تمنعه وتحاربه، ضمن عملية محو الأثر المُستمرة التي تقوم بها الأجهزة الأمنية، كما يكتسب أهميته كفن يقوم على صدمة جمالية تستوقف الناظر مهما كانت خبرتُه الثقافية والجمالية والإنسانية. سيتضمن هذا البحث التعريف بفن الغرافيتي والخلفية التاريخية له وارتباطه بثقافة الهيب هوب، ومن ثمّ التركيز على مضامينه وأهدافه ودوره في الحراك الاجتماعي والثورة السورية، وكذلك الموتيفات البصرية التي ابتدعها. كما سأدعم البحث بصور متعددة للغرافيتي، وقراءة تحليلية سميولوجية لهذه النماذج.

الكلمات المفاتيح: فن الغرافيتي؛ ثقافة الهيب هوب؛ الثورة؛ الحراك الاجتماعي؛ سوريا.

Résumé

La révolution en tant que questionnement de l'art: Le graffiti comme un théâtre de la rue

Mayssoun Ali

Le thème de ce travail est celui du» questionnement de l'art à travers la révolution» à travers les répercussions de la révolution syrienne au niveau artistique. Il est actuellement de fait que l'interaction de l'art avec la réalité syrienne est d'une complexité considérable et d'une oscillation entre espoir et désespoir durant laquelle il était très difficile de faire une halte afin d'appréhender les événements et de se questionner à propos de l'efficacité de son aspect artistique et de sa capacité à produire une œuvre d'art capable de dépasser les événements factuels. L'art a–t–il trouvé son chemin et décelé sa problématique dans cette interaction entre art et révolution?Dans cette étude, nous allons se concentrer sur le phénomène artistique du graffiti révélé le plus efficace. La révolution a su récupérer efficacement cet art absent et opprimé, notamment en Syrie. Cette forme artistique a déclenché la révolution à Daraa le 15 mars 2011: des petites mains d'enfant sont tracé sur les murs des phrases devenues le symbole d'une nouvelle étape. Le mur est devenu le dernier refuge en tant qu'un acte renouvelable de contestation malgré les efforts du pouvoir de l'effacer. Il représente également une valeur artistique qui frappe l'imagination de tout le monde. Le but de ce travail est de chercher à définir l'art du graffiti, son contexte social et artistique ainsi que sa relation avec la culture Hip Hop. L'étude se porte également sur le fond et les objectifs de cet art et son rôle dans la contestation sociale en Syrie ainsi que ses motifs visuels. Des exemples de cet art ainsi qu'une étude sémiologique de quelques exemples sont utilisés à l'appui.

Mots–clés: Graffiti; art; culture Hip Hop; révolution; Syrie.

المقدّمة

الغرافيتي هو الفن الذي يمنح الجميع حرية التعبير والتأثير في الحيّز العام. كيف يتقاطع هذا الفن مع الظرف والثورة؟ وضمن هذا التقاطع بين الثورة والفن، هل عثر الفن على موضوعه وعلى إشكاليته؟ تساؤل تطرحه هذه الدراسة تحت عنوان «الثورة كسؤال للفن»[1] من حيث انعكاسات الثورة السورية وتأثيراتها على الصعيد الفني إذ بات الفن أداة اشتباك مع واقع سوري معقّد وفي قلبه كان «الغرافيتي» الأكثر فعالية؛ كما لا ننسى أن هذا الفن هو «الذي أطلق شرارة الثورة بدرعا في 15 آذار 2015، عندما خطّت أنامل أطفال عبارات شكّلت مفصلاً تاريخياً في سوريا»[2]. تبدأ هذه الدراسة في البحث في الأصول التاريخية لظهور الغرافيتي ومضامينه وأهدافه ودوره وعلاقته بالحراك الاجتماعي السياسي، يتمّ بعده التركيز على فن الغرافيتي باعتباره مرآة للثورة السورية بالإضافة إلى قراءة تحليلية سميولوجية لنماذج من الموتيفات[2] البصرية المبتدعة. الهدف هو الإجابة على هذا السؤال: هل اهتم فنانو الغرافيتي بالمضمون والشكل على حد سواء، أم احتوت هذه الأعمال قدراً من المباشرة التي تنعكس سلباً على جماليات العمل الفني؟ وهل تمّ التغاضي عن الشرط الجمالي فيها لحساب المضمون والهدف السياسي؟

1– فن الغرافيتي

أ. نظرة تاريخية

شعر الإنسان منذ بداية تاريخه بالرغبة في ترك بصمة أو أثر (Tag) في مكان وجوده أو عبوره، وبعد الرسم انتقل إلى الكتابة، أي إلى أن يقول ما يشعر به أو أن يُوصل معلومة، حتى أن فعل الكتابة موجود في أصل الكلمة التي سُمي بها هذا الفن الـ Graffiti وهي جمع كلمة Graffito الإيطالية، والتي أصبحت تُطلق على هذه الممارسة. بالعموم اشتُقَت الكلمة من صفة Graffiato التي تعني «ما هو مُخربش» أو

(1) زياد ماجد، **سوريا الثورة اليتيمة**، شرق الكتاب، بيروت، 2013، ص 15.

(2) «الموتيف» هنا بمعنى «الحافز» الفني.

«محفور ليُظهر طبقة ثانية تحته»، وفي جذر كل هذه الكلمات «كتب» باللغة اليونانية Graphein[3].

منذ الحضارات القديمة كتب ورسم الفراعنة واليونان والرومان على جدران المدن والمعابد والقبور... وكانت هذه الكتابات «المدينية» تنقل قصة حب جارفة أو تنادي بأحد الآلهة أو تستعيد مقاطع أدبية أو لمجرد الإعلان عن تجارة غير قانونية. كما حفر العشاق أسماءهم على جذع شجرة أو لتخليد حبهم، وترك الجنود دليل عبورهم في الخنادق خوفاً من اختفاء أثرهم على ساحة المعركة.

وفي المدن الكبيرة وضواحيها، يمكننا أن نقرأ على جدران الأبنية شهادات عن الحب، أو كلمات تُعبّر عن قلق الساكنين، وأحياناً مواعيد، ويُحكى أن الغجر المُتنقلين، كانوا يضعون علامات في الأماكن التي تستقبلهم، وفي الأماكن التي ترفض استقبالهم ويعتبرونها مُعادية. البسيكولوجيون علماء النفس والاجتماع والفنانون، يدرسون منذ عدة سنوات معنى وأسلوب هذه الإشارات «الغرافيتي»، التي تُعبّر بكثير من العفوية عن أهواء واهتمامات الأشخاص الذين كتبوها. وبالرغم من أن أغلب المُجتمعات تنظر بكثير من الإدانة والشكّ إلى الغرافيتي، وتعتبره نشاطاً خاصاً سرّياً ووقحاً، لكن يمكننا القول إنه بفضل هذه الإشارات أو الكلمات، يستطيع الفنان أن يوجّه – ومن دون خوف – رسالة أو طلب إلى المجتمع، أو أن يتخلّص من كل شواغله. وقد لاحظ عالم اللغويات السويسري فريناند دو سوسير (1857–1913) أن الكتابة تحرّك الكلمات من عالم الصوت إلى عالم الفراغ المرئي، والناظر يلتقط من مظهر الكتابة إحساساً بالكلمة في الفراغ، كما يُشير دو سوسير إلى فوائد الكتابة وخطورتها، فيرى أن الكتابة تُعيد بناء الوعي. كما ينظر إلى الكتابة باعتبارها نوعاً من مُكّملات الكلام الشفهي، وليس باعتبارها أداة تحويل التعبير اللفظي[4].

ب- الغرافيتي وثقافة الـ Hip Hop

يرتبط الغرافيتي اليوم بشكل أساسي بثقافة الـ Hip Hop التي انطلقت في مدينة نيويورك في سبعينيات القرن الماضي. فالغرافيتي هو أحد أهم عناصر ثقافة الهيب

(3) **Alpha Encyclopédie**, tome 8, GRANG ERATELIERE, PARIS, EDITIONS. A, GENEVE, 1974, p.2903.

(4) Ferdinand de Saussure, **Cours De Linguistique General**, Éditions du seuil, 1975, p. 56.

هـوب الأربعـة وهـي: graffiti وغنـاء الراب Rap وموسـيقى DJ، ورقـص الـ Break Dance، أي أن جميـع هـذه العناصـر مرتبطة بثقافة الشـارع باعتباره مصـدر إلهامها ومكان إنتاجها وعرضها من دون سابق إنذار.

الهيب هوب (Hip Hop) هو أحد أنواع الموسيقى والثقافة في الولايات المتحدة الأمريكيـة. ويُعتبـر حركة ثقافية للسـود أو الأمريكيين من أصـول أفريقية وقد بدأت منذ عام 1970 ونشأ الهيب هوب كردّ فعل لما تعرضوا له من عنصرية ولإظهار ثقافة وفن مسـتقل بهم، وكنوع من التعبير عن أنفسـهم وعن المشـاكل من الفقر والبطالة والعنصريـة والظلم. أما موسـيقى الراب فهو عنصر أساسـي فـي الهيب هوب. هذه الظاهرة كانت موجودة قبل ثقافة الهيب هوب بعقود. كلمة RAP هي اختصار لجملة «Rhythmic African Poetry» والجملة تعني «الشـعر الأفريقي المُقفى» إذ أن الكلمة كانت جزءاً من لغة الأمريكيين الأفارقة منذ السـتينيات. انتشـر الراب في أمريكا في بداية السبعينيات في حي برونكس بنيويورك، ثم عالمياً بعد ذلك.

وبالعـودة إلى الغرافيتي نجد أن العلاقة بين الكتابة على الجدران وثقافة الهيب هوب قد نشأت عندما كان أوائل فناني الشعارات والكتابة على الجدران أيضاً عناصر فـي فرق الهيب هوب، والتي كانت فـي مناطق فيها عناصر أخرى من الهيب هوب، فأصبحت كل مجموعه تطوّر أشـكالها الفنيـة. والكتابة على الجدران يمكن تعريفها بأنها تعبير البصري لموسيقى الراب، فكما يُعبّر الراب عن الاحتجاج والتمرّد ويتبنى قضايا راهنة سياسية – اجتماعية.. يُعبّر الغرافيتي عن ذلك بالكلمات والرسم.

يوجد نوعان من الغرافيتي وهما المرسوم والمكتوب، وتسمى باللغة الإنجليزية Graffiti – (Tag Handstyle)، وغالبـاً مـا يُسـتخدم بخّاخ البويا في المرسـوم وأيضا يُمكننا استخدامه للتوقيع. وهناك تقنيات أخرى مثل الإكريليك وغيره[5].

ج- الغرافيتي والحِراك الاجتماعي - السياسي

يبلـغ فـنّ الغرافيتي ذروتّـه في الفترات التّي تشـهد تغييـرات سياسـيّة واجتماعيّة، ويصبح في حدّ ذاته شكلاً من أشكال القوّة العامة لمقاومة السّلطة الحاكمة. ينتقي فنّانٌ أو مجموعة من الفنّانين أو النُشطاء السياسيين شارعاً مكتّظاً لنقل الرّسالة عبر الكلمات

(5) المرجع نفسه، ص 42.

أو الصورة أو الاثنين معاً، والتّي تحتوي في معظم الأوقات على سُخرية مريرة.

«لقد بدأ الفنانون بكتابة أو على الأصح «بخ» أسماء وألقاب أهم ناشطي هذه الحركة الفنية الاجتماعية في أماكن مختلفة من المدن، إلى أن راحت السلطات الرسمية تُطارد «المُخربين» وتعمل على محو أثرهم عن الممتلكات العامة. ومنذ ثورة الطلاب في فرنسا أيار 1968 تأكّد دور الجدار كمكان للحوار أو الاحتجاج، كما ظهر الغرافيتي السياسي بطريقة أكثر وضوحاً، وأصبحت تجذب اهتمام الجمهور، وقد تنبّه علماء النفس إلى حجمه على الجدران، وإلى عنفه، واعتبروه فجاً، يُعبّر عن الحب – الكره – الخوف من الموت... أو يُعبّر عن الجنس: قلوب مع أسهم – أعضاء تناسلية – دوائر مثلثات، وإن كانت فيها الكثير من التنويعات: قلب مع سهم – قلب مع أحرف – قلب مكسور مُحطّم. إضافة إلى هذه التصويرات الرمزية، نجد الكثير مما له علاقة بالميثولوجيا المُعاصرة: طائرات – كاريكاتور سياسي – رسوم ل «زورو» أو لمغنيين، ونجوم، أما بالنسبة للأسلوب فيمكن أن يكون هناك طبقات للتعبير، أو الأشكال الجيومترية التي تُستخدم في الرموز، كما نجد اختصارات لتعبير ما.

منذ منتصف القرن العشرين، بدأت هذه الممارسة العفوية للغرافيتي تأخذ منحىً نقدياً سياسياً واجتماعياً مع مختلف الحركات المدنية باتجاه المجتمعات الحديثة، مما جعلها تتصف بتخريب الممتلكات العامة vandalism.

رافق الغرافيتي حركة الحقوق المدنية في الولايات المتحدة الأمريكية، وثورة الطلاب في فرنسا 1968 التي لخّصت في إحدى كتاباتها العابرة أحد الأسس الفكرية التي قامت عليها: «الملل مُعادٍ للثورة» وانتقلت هذه العبارة من الحائط إلى البوسترات Poster وغيرها من مطبوعات وأدوات ترويج هذه الحركة الشبابية التي غيّرت إلى الأبد تكوين المجتمع الغربي»[6].

إلا أنه وفي ثمانينيات القرن العشرين، بدأ الغرافيتي يكتسب شرعية جديدة مع ظهور أعمال فنية حقيقية على جدران المدن وتنوّع الأساليب من بخ وحفر وكتابة، حتى أن أهم رسامي النصف الثاني من القرن العشرين الأمريكي Jean–Michel Basquiant انتقل من كتابة شعار SAMO خلسة في مختلف أنحاء مدينة نيويورك،

(6) **Alpha Encyclopédie**, *op. cit*.

إلى عرض لوحاته في أهم المعارض والمتاحف العالمية.

ومع ظهور أعمال كالتي يقوم بها الفنان البريطاني روبرت بانكسي (1974–) «المُشاغب» المُلقّب بـ«Bansky» الذي وُلد في بريستول، وبدأت أعماله في هذه المدينة، ثم انتقل إلى لندن ومن ثم إلى نيويورك ولوس أنجلوس، وقد تحوّل إلى أحجية ورمز للتمرّد، وتُعتبر أعماله كوميديا سوداء مُناهضة للحرب والرأسمالية والسلطة والمؤسسة الحاكمة بقي حتى الآن مجهول الهوية خشية أن يتم إلقاء القبض عليه، وذلك على الرغم من شهرته العالمية التي توّجها بالرسوم الناقدة للاستيطان الإسرائيلي، فقد وضع رسومه على الجدار الفاصل في الضفة الغربية ليهدمه رمزياً برسومه التي جعلته تارة شفافاً مثل زجاج لا يحجب الأرض الفلسطينية والطفل المسلح بحجارة، وتارة أخرى مدخل نفق يصل الأرض ولا يقطعها أو ستارة إذا فُتحت ظهرت واحة مياه ونخلة»[7]. وكذلك ظهور فيلم Exit through the gift shopأو «الخروج من محل الهدايا» الذي رُشّح عام 2011 لنيل أوسكار أفضل فيلم وثائقي وهو من إخراج بانكسي، وهو فيلم عن مخرج فرنسي يحاول بشكل مهووس أن يُسجّل طريقة صنع فن الغرافيتي بواسطة فناني الغرافيتي المشهورين أمثال «شيبارد فيري» و«انفيدار» و«بانسكي» و«جان ميشيل باسكيا»، وهو لا يقوم فقط بتتبع فناني الغرافيتي في الساعات المتأخرة من الليل ومشاهدتهم وهم يتسلقون المباني لكي يضعوا عليها بصماتهم الجريئة، ولكنه أيضاً يصبح صديقاً لهم ومُتدرّباً على حرفتهم.

ذلك كله يُؤكّد كيف صار الغرافيتي أثراً ينتقل – عن قصد أو غير قصد – من التخريب إلى الفن، وكأنه تدخّل فني اجتماعي في فضاء المدينة، إلى أن أعلنت السلطات الرسمية في مدن عدة مثل نيويورك، لندن، برلين ومدن أمريكا اللاتينية، أعلنت ضرورة الحفاظ عليه، فدخل المتاحف، ووجهت تعليمات إلى عناصر الشرطة بعدم التعرّض لبعض الفنانين غير الرسميين أو إلى الرسوم التي يتركونَها خلفهم على أي جدار كان.

من منا لا يذكر كيف تهافت الجميع للحصول على قطعة من جدار برلين

(7) يوسف غزاوي، «الغرافيتي فن شعبي مُحتج وصوت للمهمشين»، جريدة **السفير**، عدد 6، حزيران 2014.

المليء بالرسوم والكتابات «الرافضة» – ونُظمت له مهرجانات خاصة ترعاها المدينة وأهم المؤسسات الثقافية الرسمية، حتى أنه تحوّل إلى وسيلة ترويج قانونية، إذ يمكن لشركة ما أن «تشتري حائطاً» وتطلب من أشهر «المشاغبين» أن «يُخربش» شعارها عليه.

تُثير قوّة الغرافيتي، باعتباره وسيلة للتّعبير الحرّ، قلقاً متزايداً لدى العديد من الحكومات والأنظمة السّائدة. فتأخذ التّدابير القمعيّة لإسكات صوت الشّارع، ومن أفضل الأمثلة على هذا النّوع من ردود الأفعال ما حدث في بريطانيا مع قانون السّلوك غير الاجتماعي لسنة 2003 وتوقيع النّواب على ميثاق يفيد بأنّ «الغرافيتي ليس فنّاً، بل جريمة»[8].

لا يسعنا التوسّع في تاريخ تطوّر هذه الممارسة، التي أصبحت رمزاً للفن المدني أو المديني، فما يهمنا فعلاً هو التساؤل عن وجودها في معظم البلدان العربية، التي لا يخفى على أحد صعوبة التعبير فيها عن الكثير من الأشياء، وحيث العادات الاجتماعية غالباً ما تدعو إلى الخجل والتواري (تُعتبر جدران بيروت والمدن الفلسطينية استثناءات حقيقية نظراً لطبيعة الظرف السياسي والتاريخي، الحرب والاحتلال، مما جعلها فضاءً خصباً للتعبير على الحائط). شهد مطلع العام 2011 تعاظم انتفاضات شعبية وانطلاق ثورات تحرّر من الطغيان السياسي تتتابع اليوم مساراتها المتعرّجة وتتبلور نتائجها المختلفة في تونس ومصر وليبيا واليمن والبحرين، في حين تحولت الثورة في سوريا، لما واجهته من عنف إلى كفاح مسلّح مرير ومتواصل. وكما يقول زياد ماجد:

«عبّرت الثورات العربية في بعض جوانبها عن توق لاحتلال أو تحرير مكان الفعل السياسي، أي وسط المدينة. فمن تونس إلى القاهرة، ومن صنعاء إلى المنامة، ومن بنغازي إلى درعا وحمص، تمركزت أول الحشود الضخمة بين مطلع العام 2011 وشهره الثالث في الساحات الرئيسية لتتوّج أياماً أو أسابيع من التظاهرات والتجمعات المتفرّقة والتأسيسية. وليس ظهور الأغاني والهتافات كما الغرافيتي والكتابة على الجدران، إلا جزءاً من عملية الاحتلال إياها، ومحاولة لتحصينها

(8) المرجع نفسه.

وحمايتها وتعديل المشهد المكاني لجعله حاضنة لها»[9].

الغرافيتي في مصر مثلاً ظهر من أجل «ثورة ملوّنة وذاكرة لا تموت». ومنذ الأيام الأولى للثورة المصرية، تبنّى الثوّار طريقة أسلافهم لتوثيق أحداثها، عبر نقشها على جدران ميدان التحرير وسط القاهرة، معقل المتظاهرين، ولكن حمى الكتابات والرسوم الجدارية ما لبثت أن تجاوزت ميدان التحرير لتطاول جدران القاهرة كلها. وشاعت الرسوم حتى بعد سقوط النظام. وعكس الفنانون في إنتاجهم مراحل الثورة المختلفة، معتبرين الجداريات وسيلة لإحياء ذكرى شهدائها، وقد برع بتوثيق الثورة فنانون مثل علاء عوض – عمار أبو بكر وإياد عرابي[10].

وسنركّز في ما يلي على فترة الثورة السورية الراهنة، فقد شهد الغرافيتي منذ بدايتها وحتى الآن ازدهاراً لم نعرف له مثيلاً من قبل.

2– الغرافيتي مرآة الثورة السورية

ليس من السهل الوقوف على المشهد الفني والأدبي السوري القائم على أرض الثورة. ثلاثة أعوام من عمر هذه الثورة قد لا تكفي لظهور ما يمكن تسميته أدب أو فن الثورة. فالفن يحتاج إلى المزيد من الوقت كي تتبلور صورته الجماعية. لم يكتمل فن الثورة، لكن ما صدر أو ظهر منه يُبشّر بمرحلة أدبية وفنية جديدة، فن لا ينقطع عن التجارب المُضنية السابقة، لكنه يبتعد منها ليُحقّق ثورته الفريدة، ثورة الحرية، ثورة المواطن الذي حرمته السلطة من مواطنته وإنسانيته وحريته، فن مُضرّج بالدم، سينهض على أطلال وطن مُدمّر.

لم تنطلق الثورة السورية انطلاقة أيديولوجية، لقد كسرت المقولة اللينينية «لا حركة ثورية بدون نظرية ثورية» ذلك أن تحرّك الشعب أتى عفوياً وخارج إطار أي نظرية وخارج عمل الأحزاب أو جماعات مُتمرّدة، في بلاد مُنعت فيها الأحزاب وصُودرت فيها الحياة السياسية والمُواطنة والديموقراطية والحرية والعدالة.

أكتب بحثي هذا، بينما الثورة السورية لا تزال مُستَعِرة، وأجد نفسي وكأني

(9) زياد ماجد، **سوريا الثورة اليتيمة**، ص ص 14–15.

(10) Mia Grondahl, **REVOLUTION GRAFFITI**, the American University In Cairo. New York, 2012, p. 52.

أكتب ما يمكن وصفهُ بـ «التاريخ الجاري»، في محاولة اللحاق بصفحات التاريخ وهي تُكتب يومياً في شوارع دمشق وحلب وحماة وحمص وسائر أرجاء سوريا. من هنا، تأتي صعوبة الكتابة عن الثورة السورية وفنونها. يحاول الفن والأدب اللحاق بهذا الحراك، إنتاج ما يمكن أن يُشبه اللحظة التي نعيش مخاضها اليوم. هل تفوّقت المحطات الإخبارية للمرة الأولى على الفن، نظراً لسخونة الحدث الذي تواكِبُه على الهواء مباشرة؟ وهل ما نُشاهده في الثورة السورية واقعاً يصعب إعادة إنتاجه، أو التفوّق عليها تخييلياً، مهما كان الفنان أو الكاتب بارعاً ومهنياً؟

بعد ثلاثة أعوام على اندلاعها، بدت الثورة السورية مثل معرض مفتوح على الخيال. الشعارات التي رفعها المتظاهرون تُشير إلى أنّ راية الخيال لم تسقط بعد. تنافس الجميع على ابتكار أدوات للتعبير عن مواقفهم السياسية بطريقة جمالية. تفاوتت القدرات، لكنّ فرص العرض تساوت، ومعها فرص النقاش حول الإنتاج الفني المعروض ومحتواه السياسي الجمالي. وتلك فرصة لم تتح لفنانين محترفين قدّموا أعمالهم في أهم صالات العالم.

استعادت الثورة فنوناً تغيب أو تهمّش، وشُغل الفنانون في ما يمكن أن يقدّم إلى الثورة، فكان الغرافيتي أحد أهم الفنون التي حرّرتها الثورة، وذلك في بلد يُصعّد النظام فيه من عبادة الرئيس، ومن نشر صوره في الفضاء العام واحتلال هذا الفضاء بالتماثيل، ويتم التصويت والولاء له بالدم، ويُجبر تلامذة المدارس على الهتاف له ثلاث مرّات كل صباح. لكن خلال الثورة، وبينما كان في السجون عشرات الألوف، وبينما كانت سورية تعجّ بأجهزة الأمن المرعبة، بدت الإنتاجات الفنية التي عبّرت عن هذا المفترق كثيرة ومتشعبة ومتنوّعة، على رأسها الغرافيتي الذي كان نجم المرحلة بامتياز.

وما أودّ قوله إنني (وقبل الثورة) أمضيتُ فترة طويلة وأنا أبحث في شوارع دمشق عن «مُخربشنا»، وغالباً ما كنت أصاب بخيبة أمل عند اقترابي لقراءة كتابة ما على أحد جدران المدينة، والتي لا تتجاوز في معظم الأحيان الإعلان عن مكتب تكسي أو محل للفطائر أو أن «أحمد يُحب سعاد»...! كنتُ أبحث لأعرف إلى أي مدى تُفرز هذه المدينة أشكال تعبير عفوية يشعر مَن يمارسها بالحاجة المُلحّة إلى تثبيتها في مكان عبوره وكأنه يتحدى بها الجميع. وإن كنتُ لا أنسى ذلك اليوم من

نيسان 1992 الذي لا زال عالقاً في ذاكرتي عندما فُتِح تحقيق وحدثت بلبلة في مدرستي لأن جدران الباحة كانت مليئة برسومات وكتابات وضعها بعض الطلبة خلال الليل، على الرغم من أن معظمها كان طريفاً بالفعل.

في بلد يعج بالصور والشعارات المؤيدة للرئيس، صور وتماثيل في وضعية المُجابهة[11] هذا القانون في الفن الذي تحدث عنه أرنولد هاوزر، ففي البورتريهات الرئاسية، تأخذ صور الرئيس نفس الطابع المُجابه والمُتجهّم والرسمي. هذه الصور تبدو في المدينة عُرضة للتكاثر والتوالد، حتى لا يكاد يفلت منها البصر في كل مكان، هي وسيلة لتكريس الحضور المُهيمن والطاغي للسلطة، ولتوليد الإحساس برقابتها التي لا تغيب. تكون صور الرئيس في بعض الأحيان تماثيل عالية مُهيمنة، تتوسّط الساحات، أو تماثيل نصفية تنتشر في المؤسسات والمكاتب الحكومية.

في وطن خاضع للاستبداد، وقابع تحت هيمنة أجهزة الأمن المُرعبة، تعبُر الأيدي في الهجيع الأخير من الليل، تتحدّى القهر والصمت القسري، وتكتب الحريّة على الجدران. الجدران لا تموت، الحريّة أيضاً لا تموت. لكن ماذا نقول عن مدن تُخفي قمعها، بل وقهرها وعصبيّاتها، خلف واجهة برّاقة وعصريّة ومُغرية؟

أين المتنفّس في سوريا؟ في مدن تبدو جُرحاً في خاصرة مجتمع ماضٍ إلى التصحّر السياسي والمدني والثقافي. هكذا أصبحتْ الجدران، بالنسبة إلى جيل الثورة – المحروم على أكثر من صعيد – الملاذ الأخير، باتت الجدران فضاء التمرّد والعصيان المدني بامتياز... والسلطة لا تُحارب هذا الفن فقط، بل وتُصي بطلائه. ولِفهم القوّة الحقيقية للغرافيتي، لنتذكّر الشّرارة التّي أشعلت الثّورة السّوريّة سنة 2011، كما ذكر زياد ماجد[12]، أدى غرافيتي مكتوب في درعا إلى اعتقال 15 طفلًا على الأقلّ بتهمة كتابة غرافيتي مناهض للنّظام على جدران مدرسة. وهكذا، قرّر الأمن والمحافظ إنزال أشدّ العقاب بالمدينة، الأمر الذّي فاجأ السّكّان. ثمّ فجأة، تذوّقت سوريا طعم الثّورة لأوّل مرّة في الربيع العربي.

وقد يجوز القول إن الغرافيتي كان في أصل اندلاع الثورة السورية في 15 آذار

(11) أرنولد هاوزر، **الفن والمجتمع عبر التاريخ**، ج1، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، 1981، ص 45.

(12) زياد ماجد، **سوريا الثورة اليتيمة**، المرجع نفسه، ص 25.

2011، لكن شعلة الثورة في سورية أضرمتها «غرافيتي» في محافظة درعا، عندما كتب مجموعة من الأطفال في درعا على جدار المدرسة عبارتين من أربع كلمات «إجاك الدور (جاء دورك) يا دكتور» و«الشعب يريد إسقاط النظام»، فسارعت السلطات السورية إلى اعتقال الأطفال وتعذيبهم ورفض الإفراج عنهم، وإهانة الآباء ومطالبتهم بنسيان أولادهم وإنجاب غيرهم.

من المعروف أن هناك قولاً شائعاً وهو «الحيطان لها آذان»، ولكن يا للمفارقة لقد صار للجدران ألسنة كذلك. فهي تتكلم وما تقوله قد يكون بالغ الأثر وكأنه مرآة لوعي الشعوب. يظهر فنانو الغرافيتي بعد هبوط الظلام، يتسلّحون بعبوة دهّان أو «بخّاخ»، ويرسمون لوحاتِهم، قد تقتصر على كلمة أو بيت شعر كما هي الحال في شوارع سوريا أو لازمة أغنية.

والغرافيتي في كل المجتمعات وسيلة تعبير بديلة، خارجة عن القانون أساساً، بالأحرى عن الثقافة الرسميّة والثقافة المُكرّسة، ثقافة الصالونات والغاليريهات والمتاحف والأكاديميّات، والدوائر المغلقة، والطبقات المنتشية بيقينها، والنخب المهيمنة الواثقة من سلطتها وامتيازاتها. تلك النخب قد تكون يساريّة وتقدميّة طبعاً، لكنّها تشكّل سلطة قمعيّة في النتيجة،الغرافيتي ضدّ السلطة، أي سلطة، كلّ سلطة، تقدميّة كانت أو رجعيّة، متنوّرة أو ظلاميّة، عادلة أو مستبدّة. وسيطه الجدران، والجدران ستحتضن الثورة في المدينة. وسيلة تواصل فقيرة وشعبيّة لا تحتاج إلى أدوات باذخة، قارورة من الرذاذ الأحمر تكفي... وبضع كلمات طالعة من الوجع. رسم جريء ساخر من المحظورات التي تفرضها المرحل الغرافيتي – كما ذكّرتنا الأحداث الأخيرة – تحد للسلطة للأوضاع القائمة. إنهاوسيلة تعبير متاحة للجميع وتصل إلى الجميع بلا إقصاء. عبر النزول إلى الشارع، لتحرير الفضاء العام أو إعادة امتلاكه. تفترض تماسّاً جسديّاً ومخاطرة حقيقية، لا يوفرهما الفضاء الافتراضي.

وإذا كانت حكومات العالم تُجمع على إدانة الغرافيتي، أي الرسوم أو الكلمات المطبوعة على ملكيات عامة أو خاصة من غير استئذان المالك. ولكن، في بعض الدول، وسوريا خاصة، قد يفقد المرء حياته جزاء كلمة أو صورة على جدار المدينة أو البلدة. وهذا ما حدث للفنان نور زهراء المعروف في سوريا باسم «الرجل البخّاخ». وهو الذي أرّخ لاندلاع شرارة الثورة بسلسلة من الرسومات والكتابات،

رمّمت الجسور بين السياسة والفن وأشكاله التعبيرية البسيطة.وزهراء الذي كان أحد أبرز فناني الغرافيتي المكتوب على الجدران السورية، ومن بينها تلك المتاخمة لقصر الرئيس، كان يلقب بالرجل البخّاخ، نظراً لكثرة رؤيته من قبل مواطني حي كفر سوسة وما حولها في العاصمة السورية، راكضا بعبوته الأسطوانية النفاثة للطلاء (البخّاخ)، كسلاح وحيد يحارب به أمن النظام المدججين بالسلاح القاتل.

عمل هذا الفنان لم يكن سهلاً. فعملية محو الأثر مستمرة. رجال الأمن حاولوا مُطاردته والقبض عليه أكثر من مرة، إلى أن تمكنوا من قتله في النهاية، وقد ورد في صحيفة «الشرق الأوسط»:

بعد أكثر من عام من الركض شبه المتواصل في شوارع حي كفر سوسة، وما جاوره من أحياء العاصمة السورية، دمشق، لا يتخلله سوى الوقوف للحظات سريعة لكتابة العبارات المناهضة للحكم، أو الشعارات المحفزة للثورة على النظام... هدأت أنفاس الشاب السوري نور زهراء إلى الأبد بعدما أفلحت رصاصات قوات الأمن أخيراً في اصطياده، أول من أمس (...) جنازة نور زهراء التي شيعها آلاف السوريين من حي كفرسوسة، تحوّلت إلى مظاهرة حاشدة مُنددة بالنظام، تحت أعين القنّاصة الذين انتشروا على عدد من مباني الحيّ.. حيث استقبل المشيعون الجثمان المغطى بالورود لحظة خروجه من المنزل بالتكبير والهتاف، وتحوّل الكثير من المشاركين في تشييع الجنازة من رجال ونساء إلى «بخّاخين» بدورِهم، حيث قاموا بكتابة الشعارات المناهضة للنظام السوري ليغطوا بها جدران الحي[13].

غير أن كل تلك الأفعال لم تُبطل فكرة المواجهة الصادمة في هذا الفعل الفني، كما أن أجهزة الدولة الأمنية لم تُوقف عمليات محو الأثر التي تعيشها الشوارع في سوريا، لدواع أمنية تبدأ عملية الإزالة والاعتداء على التاريخ الجديد. حتى إن كثيرين رأوا في هذا اعتداءً شخصياً على المُخيّلة.

في تفسيرنا لظاهرة «الغرافيتي»، لا بد من أن نُفرّق بين عمل فنان الغرافيتي في العالم العربي وعمله في الغرب. هناك، يحتجّ الفنان عبر تشويه الجمال البارد

(13) محمد الحميّد، «اغتيال الرجل البخّاخ»، جريدة **الشرق الأوسط**، لندن، عدد الثلاثاء 2 مايو 2012م الموافق 10 جمادى الآخرة 1433هـ.

ومواجهة الزيف والتنميط. وبالتالي، فهو عمل ثوري من وجهة نظر صاحبه. أما في عالمنا العربي، فالكثير من الشوارع لا تحتاج إلى التشوّهات، فهي مشوّهة بما يكفي. وفي أحيان كثيرة، يأتي الغرافيتي ليجمّلها ويخفّف من قبحها. وقد أصبح في الوقت الراهن ممارسة ثورية، مما زاد من قيمة هذا الفن الدلالية.

3- نماذج من الغرافيتي

سأقدّم في ما يلي قراءة تحليلية سميولوجية لبعض النماذج من الغرافيتي[14]، وبدايةً أقول، إذا كانت الصورة مثل الكلمة تتضمن معنىً ما، فهنا تكمن مشكلة تفسير الصورة أو الرسم، إذ يجب أن يقرأ المُرسل إليه، أو المُشاهد هذا المعنى، والجميع يعرف من خلال التجربة المباشرة، أننا لا نرى الصور بطريقة واحدة، يُحددها كلياً جهاز الإدراك، وإنما نرى ما نستطيع فهمه.إن مسألة تفسير الصورة، هي كمسألة تفسير الكلمة، مسألة سيميائية وفلسفية عامة، تتخطى بشدة المعنى المباشر للصورة، فالمعنى كما يقول تزيفتان تودوروف (1939–) مرتبط بالتفسير، وقد اختلفت مدارس التفسير في تعليقها على الصورة مع المشروع السميولوجي الألسني في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، في مشروع حاول إعطاء إجابة عامة عن تفسير الصورة من خلال مفهوم الرمز. فكل عناصر الصورة المفسرة هي رمزية، بالمعنى الواسع، أي أنها تشمل إشارات ثقافية، تكشف عن روحية خفية ما، أو مدرسة ما، أو تيار ما، كما تكشف عن شخصية صانع الصورة.

سأقدّم – كما قلت – قراءة لنماذج من الغرافيتي، بالاستعانة بمنهج السميولوجيا (علم العلامات) Semiology، الذي سيساعدنا على فهم عمل الصورة والغرافيتي وتفكيكها، وقد ميّز العالم الأمريكي بيرس Peirce Charles sanders، مؤسس نظرية السيميائية المُعاصرة، ميّز بين ثلاثة أنواع من العلامات هي: الإيقونة Icone والرمز Symbole والدلالة Index، والشكل الثالث للعلامة الإيقونية، يتجسّد في الاستعارة Métaphore وهي ليست صورة شفوية، إنما آلية أو طريقة استبدالية، تربط بين شيء

(14) الصور مأخوذة من موقع اتحاد تنسيقيات الثورة السورية:
www.syrcu.org **(Syrian Revolution Coordinators Union)**

غرافيتي (1)
«إجاك الدور يا دكتور»

ظاهر مبين، فكرة ضمنية أو غير مبينة[15].

سنقرأ كل نموذج من النماذج التالية على أنه مجموعة من العلامات، علامات لغوية أو إيقونية، ونحدّد مفهوم العلامة Signe (بحسب دوسوسير) على أنها ليست مسطّحة وبسيطة، إنما هي مكوّنة من دال Signifiant ومدلول Signifié، والعلامة ليست الدال بذاته، ولا المدلول بذاته، بل هي بنيتهما، أي ما ينهض بهذه العلاقة بينهما، وبهذه العلاقات بين الناس وموجودات العالم. ونشير إلى أن العلاقة بين الدال والمدلول ليست علاقة تطابق، فالدال له مدلولات متعددة، كما يمكن أن تشترك عدة دوال لتشير إلى مدلول واحد[16].

هذا الغرافيتي على قدر كبير من الأهمية، لأنه هو الذي أطلق شرارة الثورة، وهو عبارة عن جملة واحدة مكتوبة على عجل وبالبخّاخ، على الجدار الخارجي لإحدى مدارس درعا. الجملة هي «إجاك الدور يا دكتور «. بمعنى أتى دورك يا دكتور، والدكتور هنا هو رئيس الجمهورية، فبعد قيام ثورة تونس 17 ديسمبر 2010، وثورة مصر 25 يناير 2011، حان الآن الوقت لسقوط النظام في سوريا، ومن كتب هذه الغرافيتي، كتبه باللهجة العامية، كلمات خاصة بالعامية السورية تحديداً، جملة

(15) Keir Elam, **The Semiotecs Of Theatre And Drama,** Methum, London & New York, 1980, p. 92.

(16) Saussure, Ferdinand de, **Cours De Linguistique General**, Paris: Éditions du Seuil, 1973.

فيهـا قافيـة وجناس (دور – دكتور) وهي نابعة من الهويـة المحلية، تُرجع إلى جملة مثـل (إجـاك الدور) التي تُسـتخدم عند حـدوث أمرٍ ما، وأن هذا الأمر سـيطال أحد غيـره، ويخاطـب الرئيـس ب «يا دكتور» بمهنتـه كطبيب عيون، هـذه الجملة مكتوبة باللـون الأحمـر، وهـو كدال له مدلـولات الثـورة – المواجهة – التمـرّد – الطاقة – الانطـلاق... ولا ندري إن كان من كتبها قد كتبهـا أثناء النهار أم تحت جُنح الظلام خوفاً من بطش رجال الأمن (غرافيتي (1)).

غرافيتي (2) «ثورة لكل السوريين»

في غرافيتي (2) نجد رسـماً يُمثل خريطة سوريا، وفي داخلها عبارة «ثورة لكل السـوريين» وفي هذا إشـارة إلـى أن الثورة لم تكـن لمنطقة أو لطائفة، إنما شـملت سوريا من أقصاها إلى أقصاها، شارك بها السوريون جميعاً، وفي هذا دحض للصورة التي يُروّجها النظام عن الشعب على أنه جماعات إرهابية، وأن ما يجري ليس ثورة، إنما عصابات وإرهاب، وعلى الدولة أن تُحارب هذه الجماعات.[17]

الكلمـات مكتوبـة على خلفيـة بيضاء هي خريطة سـوريا اللـون الأبيض كدال يرمز إلى السـلام والصفاء والانسـجام والمسـاواة، وكان لون راية الدولة الأموية في ما مضى.الكلمات أو الشـعار غير مكتوب بلون واحد، فبينما نجد كلمة ثورة باللون الأخضـر رمز الخير والأمان، وهـو لون يتفاءل الناس به، لأنه لـون الزرع والطبيعة، وتجـدّد الحيـاة علـى الأرض... لـون الحقـول المعطاءة، وعبـارة «لكل السـوريين»

(17) كمـا ورد فـي صحيفة تشـرين، العدد 5432، الإثنيـن 26 أيار 2011، وكل وسـائل الإعلام المرئي والمسـموع والمكتوب.

غرافيتي (3) "لن تقتلوا ثورتنا»

باللون البني وهو لون الأرض. تماهي السوريين بالأرض السورية أو بالوطن.

في هذا الغرافيتي نجد عدة مدلولات منها أن الثورة لا يمكن القضاء عليها أو إجهاضها، لأن الثورة تؤلد ولكن لا تموت، الثورة لا يُمكن قتلها، الثورة تتألم مع صانعيها الحقيقيين، الثورة تنتصر على نفسها وتستمر، الثورة لا نهاية لها، الثورة مُستمرة. اللون الأحمر يرمز إلى البطولة والتضحية من أجل الحرية، ودماء شهداء الوطن.اللون الأزرق، ويرمز هذا اللون إلى السمو والرفعة وعلوّ المكانة. اللون الأبيض ويرمز هذا اللون إلى السلام والصفاء والانسجام والمساواة، وكان هو لون راية الدولة الأموية في ما مضى. أما اللون الأسود فيرمز إلى البسالة والوقار والعظمة، كما أنه يرمز إلى جموع الناس.

«لن» مكتوبة بالأسود، «تقتلوا» بالأحمر، أما كلمة «ثورتنا» مكتوبة بثلاثة ألوان، هي الأحمر والأبيض والأسود، تُشكّل بمجموعها ألوان العلم. كلمة ثورة كدال،تضاف إليها (نا) الدالة على الفاعلين، وهذا مدلول على أن الثورة ل «نحن»، للشعب كله، لجميع السوريين (غرافيتي (3)).

«حرية لا بدّ منها» (غرافيتي (4))، هي الشعار الذي رفعه السوريون منذ بداية الثورة، عندما هتفوا حرية، خرجت الكلمة من حناجرهم هكذا. ليست شعاراً ولا أهزوجة، إنها شيءٌ ما يُشبه كلمة سرّ تموج في الصدور، يهتفون لها ويُرددونها، حرية، حرية، حرية. الثورة أطلقت هذه الكلمة المحتجزة في الصدور. لم يهتف الشعب السوري في البداية ضد أحد، صدحت حناجره بما تاق إليه، نادوا على

غرافيتي (4) «حرية لا بد منها»

حرمانهم وعوزهم الشديد للتحرّر، طالبوا بما يُحقّق لهم إنسانية لم ولن تتحقّق بالخبز وحده. هتفوا لرغبتهم في أن يكونوا قيمة إنسانية، هتفوا لرغبتهم في أن يُسهموا في صياغة قدرهم، عن شؤونهم الخاصة، والحرية هي المدخل الأول والأنسب لهذا، لقد أريقت دماء، وستُراق دماء كثيرة في سبيل ذلك. فقط لمقاومة تلك العطالة التي أنتجتها عقود طويلة من العطالة التي حوّلتهم، بطاقة القمع، إلى هُلام لا حول له ولا شكل ولا قوة ولا حرية. والجملة مكتوبة أو بالأحرى مرسومة على شكل علم الثورة بألوانه الأخضر والأبيض والأسود ومكتوبة باللغة الإنجليزية أعلى الرسم. وهذه الحرية حتمية، لا بديل عنها فهي كلمة «لا بد منها» باللون الأبيض وهو يرمز كلون إلى المساواة، في هذا إشارة إلى أن الجميع متساوون في السعي نحو تحقيق الحرية، أما الخلفية فهي ملونة بالأحمر، وهو لون الثورة والتمرّد، ولون دماء الشهداء المُراقة على مذبح الحرية (غرافيتي (4)).

والمُلاحظ استخدام الألوان الأحمر والأخضر والأزرق بشكل كبير في الغرافيتي، لتكون هي الأساسية غالباً، لأن هذا يتفق مع حقيقة فيزيولوجية، وهي أن

غرافيتي (5) "حنظلة - حرية - أنا حرّ»

العين البشرية تميّز هذه الألوان أكثر من غيرها، وتستطيع رؤيتها عن بعد.

في هذا الغرافيتي، يضع الفنان رسماً لحنظلة في وسط الصورة، وحنظلة هو الشخصية التي ابتدعها فنان الكاريكاتير ناجي العلي (1937–1997) وهو صبي في العاشرة من عمره، عقد يداه وراء ظهره، حافي القدمين، وقد وصفه ناجي العلي بأنه «الأيقونة التي تُمثّل الانهزام والضعف قي الأنظمة العربية». لا نرى له وجهاً، نراه من الخلف برأسه الدائري عديم الملامح، انعقدت يداه وراء ظهره، حنظلة الذي ألهم الفنانين والمسرحيين والشعراء، ها هو يُلهم فناني الغرافيتي في الثورة، حنظلة وإن كان بلا وجه، إلا أن هذا الوجه يتطلّع إلى الأمام، إنه يشهد على الحاضر، يرى ويُسجّل، لكنه ينظر إلى غدٍ لم يُشرق بعد! ينظر إلى مُستقبل لم يتشكّل، لكنه أيضاً يستشرف المستقبل، إنه ذاكرتنا، ذاكرة الآلام والمُقاساة التي يُعانيها الشعب السوري، فيما هو أيضاً مُعلّق العينين بالمستقبل الذي لا بدّ آتٍ، لذا لا نرى لحنظلة وجهاً، هو ابن هذا المستقبل، لذا هو قيد تشكّل مُستمر، هو وعد أكثر منه واقع، لا نعرف إلى أين تصل عيناه، ولكننا نفهم من وجوده أن الغد

سيأتي، وسيكون محاكمة شاملة لكل ما يحدث الآن. حنظلة هو شاهد يراقب ويُسجّل ويحفظ، وجوده يعني أن معاناة الشعب لن تذهب سُدى، لن تمضي بدون حساب، سيكون المستقبل محكمة ماثلة للحاضر، لكل ما قاساه الشعب، ولكل ما اقترفه الحكّام، والجشعون والمستبدون. حنظلة مُقيّد بالسلاسل، ولكنه «أنا حرّ» وينظر من وراء القضبان إلى الحرية! يحمل علم الثورة، يعلوه طائر يمثّل العلم الذي سيحلّق في المستقبل عالياً كهذا الطائر بجناحيه الملّونين بألوان العلم ونجومه الثلاث (غرافيتي (5)).

هذا العلم الذي يعود إلى زمن الانتداب الفرنسي في سوريا 1928، أقرته لجنة صياغة الدستور، وهو من حيث الشكل: طوله ضعف عرضه ويُقسم أفقياً إلى ثلاثة ألوان متساوية متوازية، أعلاها الأخضر فالأبيض فالأسود، على أن يحتوي القسم الأبيض في خط مستقيم واحد على ثلاثة كواكب حمراء ذات خمسة أشعة. منذ بداية الثورة، وهذا العلم كان الفعل الأول والمُعبّر عن تمايز الحراك الشعبي عن النظام هو رفع علم الاستقلال من قبل المتظاهرين، وذلك في رفض معلن للعلم الرسمي المعروف منذ استيلاء البعث على السلطة، عام 1963. وهو ذو ثلاثة ألوان متساوية متوازية أعلاها الأحمر فالأبيض فالأسود ويحتوي القسم الأبيض في خط مستقيم على ثلاثة نجوم خضر خماسية الأشعة تفصلها أبعاد متساوية. فسوريا لا تزال تحت الاحتلال، ونظام الوصاية (غرافيتي (5)).

يختلف غرافيتي (6) عما سبقه من نماذج، إذ تم تنفيذه على جدران مُهدمة بفعل القصف والتدمير الذي مارسته وتمارسه السلطة ضد الشعب، ولكن جمالية هذا الغرافيتي تكمن بأن الأمل يوُلد من رحم الدمار والخراب والاعتداء على الحياة، فكلّما حاصرنا الموت احترفنا الحياة، كما يقول كاتب الغرافيتي. ونبقى محكومون بالأمل.

4- عناصر وسمات مُبتكرة

هناك سمات للنماذج السابقة، وهي الخروج عن الإطار، أن لا مسافات بين الكلمات، والكتابة تميل إلى أن تكون زخرفية، ووجود عناصر زخرفية مُتكررة. كما نجد المشاهد الرئيسية في الموقع الأمامي لإعطاء الحدث أهمية ومعنى،

غرافيتي (6) «كلما حاصرنا الموت احترفنا الحياة»

وهذه الظاهرة كانت معروفة في رسوم الواسطي الذي عاش في القرن الثالث عشر الميلادي، ولديه كان المنظور البصري حلّ محله منظور معنوي، يعطي أهمية للعناصر الرئيسية في اللوحة، وذلك إما عن طريق التغيّر في الحجم واللون، أو وضعها في الصدارة لجذب عين الناظر نحوها[18]. وبعد، قد يكون الغرافيتي وكذلك الأعمال التي أُنْتِجت لمناصرة الثورة، تَحْوي قدراً من المباشرة التي تنعكس – ربما – سلباً على جماليات العمل الفني، ذلك أن خلق أعمال فنية تعبّر عن الأحداث المفصلية في تاريخ الشعوب، يحتاج إلى فترات زمنية طويلة من البحث والتحليل والتأمل. وأخيراً، فإنّ دور الفنانين في تلك المرحلة يحتاج في الأساس إلى محاربة الأفكار القديمة الرثّة، ومحاولة تحريك الساكن داخل النظام نفسه، تمهيداً لمرحلة جديدة تستوعب الفنون الملهمة والمعاصرة لتكون أداة ضمن أدوات التقدّم والتنوير. وما يُميّز الغرافيتي أنه «يشهد على حالة انصهارٍ تمّت ما بين المواطن والوطن. تمّت وزالت، كوجهٍ بفم مفتوح لصرخةٍ حفرها الفنان وشعبه في صوت المدينة. تمّت

(18) الواسطي، **منمنمات الواسطي**، تحقيق: شوقي عبد الحكيم، دار العودة، بيروت، 1978، ص 64.

وزالت وستعود، كسمات شهيدٍ لها رسمٌ يبقيها هنا، في وجه المدينة، ولو تحت طبقات الزمن»[19].

وهكذا لا يمكننا إغفال مدى أهمية الغرافيتي في خضم الثورة، ولن تغيب الطاقة الكرنفالية المهيمنة في هذا الفن، هذه الطاقة التي وسّعت مساحات الحوار بين الفنانين والجمهور العادي، كما لن تغيب عنه روح التحدّي الكامنة وراء ما يفعله فنانو الغرافيتي، الذين راهنوا على النزول بالفن إلى الشارع، وسعوا إلى تأكيد مقولة «الشارع لنا». هذه الروح تعاظمت أثناء الثورة، فكان النزول إلى الشارع أولى خطوات المواجهة. في هذا السياق، يتغاضى البعض عن الشرط الجمالي في هذه الأعمال الفنية لحساب المضمون والفحوى والهدف السياسي. ويُدرك الجميع أنّ الفن بات الآن أداة اشتباك مع واقعٍ مُعقد، تبدّل أكثر من مرة بين لحظات اليأس والأمل والرجاء، التي كان يستحيل معها التقاط الأنفاس والتوقف لتأمل ما يجري أو إنجاز عمل بصري ذي مقوّمات فنية قادرة على القفز فوق تلك اللحظات. لقد اكتفى مثل غيره بالفن لتوثيق اللحظات التي عاشها أيام الثورة، والاشتباك معها على طريقتهم، فنانو الغرافيتي الذين أرادوا فتح المجال لتعامل مُغاير مع الثورة كفعل جمالي.

والجدير بالذكر أن الغرافيتي كما تقول مليحة مسلماني:

«ورغم تميّزه في كل بلدٍ عربي بسماتٍ خاصةٍ بثقافة هذا البلد، إلا أنه يحتوي على سماتٍ مشتركةٍ من الممكن ملاحظتها في رسوماتٍ من مختلف البلدان العربية، تلك السمات المشتركة هي: ثقافة المقاومة، والإعلاء من قيمة الاستشهاد، والعدائية تجاه السياسات القمعية للأنظمة، ومناهضة الاحتلال (كما في فلسطين وبلدان عربية أخرى تناهض إسرائيل من خلال الجدران)، والجدل والتعارك عبر شعارات ورسومات الجدران بين الأحزاب والقوى السياسية المختلفة، والاستلهام من الشعر العربي الشعبي، الحديث والقديم، ومن الفن الإسلامي بزخارفه وخطوطه، ومن الإرث الديني المسيحي، وهي سماتٌ تميز الجرافيتي العربي وسط مشهد الجرافيتي

(19) Basma Hamdy & Don Karl, **Walls Of Freedom**, FROM HERE TO FAME PUBLISHING, Marienburger, Germany, 2014.

الغربي والعالمي»[20].

كان الغرافيتي وسيبقى الفن الأكثر فعالية في خضّم الثورة، فهو فعل احتجاج يتجدّد باستمرار، ويقوم على صدمة جمالية تستوقف الناظر مهما كانت خبرته الجمالية والإنسانية، والغرافيتي في كل المجتمعات وسيلة تعبير بديلة، خارجة عن القانون وعن الثقافة الرسميّة والثقافة المكرّسة، ثقافة الصالونات والغاليريهات والمتاحف والأكاديميّات، والدوائر المغلقة، والطبقات المنتشية بيقينها، والنخب المُهيمنة الواثقة من سلطتها وامتيازاتها. الغرافيتي ضدّ السلطة، أي سلطة، وسيطه الجدران، الألوان وبضع كلمات طالعة من الوجع. وسيلة تعبير ديموقراطيّة متاحة، للجميع وتصل إلى الجميع، بلا إقصاء. تتطلّب النزول إلى الشارع، لتحرير الفضاء العام أو إعادة امتلاكه. تفترض تماساً جسديّاً ومخاطرة حقيقية، لا يوفرهما تماماً الفضاء الافتراضي، وفي هذا السياق كم يبدو عمل من يقومون بهذا الفن شاقاً، ضمن عملية محو الأثر المُستمرة التي تقوم بها الأجهزة الأمنية.

فاصلة وليست خاتمة

في خضم هذا الدمار والخراب، لا يمكننا إلا أن نؤمن بالمستقبل! والفن عموماً، كان وسيبقى أحد جسور الخلاص... في نهاية فيلم «سلفادور الليندي» للتشيلي باتريسيو غوسمان... في نهاية هذا البورتريه لشخص قتل قبل عقود، بعد مقابلات مع أناس عاصروا انقلاب بينوشيه وها هم الآن، آباء عائلات، إخوة فقدوا إخوة لهم، أبناؤهم يسمعون عن خال أو عم.... في نهاية كل الوثائق والمقابلات المُنجزة، يظهر فجأة شاعر لا نعرفهُ. رجل من السبعينيات، بشارب كثيف، في صورة تلفزيونية بالأبيض والأسود. رجل في هيئة متواضعة ونبيلة، يؤمن بالكلمات وبأننا يمكن أن نموت من أجل أفكار. رجلٌ لعلّه مات منذ تلك اللحظة في ذلك الاستديو التلفزيوني في تشيلي، أو في منفى ما. رجل يعرفه أهل بلده لا ريب في ذلك ولا نعرفه نحن. رجل لعل كثيرين يحفظون كلماته. لعل كثيرين شاهدوه على أشرطة الفيديو والـ» سي دي» في منافيهم، أو سراً في وطنهم تحت حكم الجنرال الديكتاتوري اللئيم. رجل يقرأ بالإسبانية، بالأبيض

(20) مليحة مسلماني، **جرافيتي الثورة المصرية**، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، القاهرة، 2013.

والأسود، قصيدة.

في قصيدته، نتعرّف – نحن مشاهدي فيلم على كلمة «لامونيدا»، لأنّه اسم قصر الرئيس الشرعي المقصوف، فنطبّق ما تعلمناه فوراً. يقول الشاعر إن الطلقات تخرج من الصدور، وتعود إلى بنادقها. والجنود الذين رأيناهم يطلقون النار يعودون إلى ثكناتهم، وشرفة القصر المنهارة التي رأيناها تسقط تعود إلى الواجهة، والغيوم ترجع إلى البحر. ثم فجأة يخرج الرئيس إلى الشرفة، يبتسم ويقول: سننتصر. هذا الفيلم هو أحد الدروس البليغة لمعنى سعادة الفن. ليس أفضل أفلام غوسمان ولا أشهرها. لكن «عادية» بنائه التوثيقي تتصعّد في هذا الفعل الفني المُتمثل في قصيدة الشاعر التي – بعد دروس المعرفة ومهمة إيصال الحقيقة التي يُنجزها المخرج – تغدو بمعجزة قصيدةً للجميع. تغدو قصيدة بالمعنى الكامل والشرعي للكلمة لأنها تعني كل من شاهد الفيلم ويبحث عن الفن، عن جسر الخلاص وعن سعادة الفن الذي يُبشّر بالمستقبل، ولا يمكننا إلا أن نؤمن بالمستقبل.

قائمة المراجع

مسلماني، (مليحة).**جرافيتي الثورة المصرية**، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، القاهرة، 2013.

هاوزر (أرنولد). **الفن والمجتمع عبر التاريخ**، ج1، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، 1981.

الواسطي، **منمنمات الواسطي**، تحقيق: شوقي عبد الحكيم، دار العودة، بيروت، 1978.

Références

Elam, keir. *The Semiotics of Theatre and Drama.* London & New York Methum, 1980.

Alpha Encyclopédie, tome 8, GRANG ERATELIERE. PARIS: EDITIONS. A, 1974.

Grondahl, Mia*. REVOLUTION GRAFFITI.* New York: The American University in Cairo, 2012.

Hamdy, Basma & Karl, Don*. Walls Of Freedom, FROM HERE TO FAME PUBLISHING.* Germany: Marienburger , 2014.

Kisson, Ralf*. Roots Of The Rap.* USA: SK a smith and Kraus Book, 1990**.**

Saussure, Ferdinand de*. Cours de Linguistique General*. Paris: Éditions du seuil, 1973.

مقالات:

البنّا، (هيفاء). «الغرافيتي... تاريخ من التعبير الحرّ»، **جريدة الحياة**، عدد 1 تموز 2014.

الحميّد، (محمد). «اغتيال الرجل البخّاخ»، **جريدة الشرق الأوسط**، لندن، عدد الثلاثاء 2 مايو 2012م الموافق 10 جمادى الآخرة 1433هـ.

غزّاوي، (يوسف). الغرافيتي فن شعبي مُحتج وصوت للمهمشين، **جريدة السفير**، عدد 6 حزيران 2014.

الإنترنت:

موقع اتحاد تنسيقيات الثورة السورية

www.syrcu.org :(Syrian Revolution Coordinators Union)

موقع تنسيقية سراقب (جدران سراقب):

https://diary.thesyriacampaign.org/sarakeb–walls

الجسد حامِل الثورات وفاعِلها

منى فيّاض
الجامعة اللبنانية
mona.fayadh@gmail.com

الملخص

في هذه الورقة سنعالج موضوع الجسد كوعاء للثورة وفاعل نشط على الأرض انطلاقاً من «حركته» التي تتجسد في الفضاء وتُحدِث التغيير الهائل في وجودِه وسيرورته هو نفسه وفي العالم الواقعي الذي يحتويه. فالثورة فِعل اعتراض غاضب، والحديث عن معارضة يعني وجود حركة أو قوة تتعارض مع قوة أخرى، أي ديناميتان متضادتان ما يفترض وجود مساحة وفضاء وهذا ما يحيلنا بدوره إلى ما هو مادي وواقعي في الممارسة العملية، فالمساحة لها حدود ويمكن السيطرة عليها وهذا ما يسمى بمفاهيم الانتروبولوجية «الحيّز المكاني»، أي المساحة المسكونة أو التي ينتظم فيها الجسد. المعارضة تحيل إلى الجسد. فعندما نفكر بجسد، نفكر أنه «جسد فلان» كتمثّل لمعنى عام تتشكل بحسبه العواطف والانفعالات كظواهر ذاتية. الجسد مع ذلك غير فردي: فهو يفيض دائماً، إنه طفح بحدّ ذاته، نتوء متجسّد في المكان. وهو لهذا بالذات موضع السلطة بامتياز، يُقمع ويُروّض ويُكره ويُرغم؛ يُسجن ويُعتقل ويُعذّب ويُقتل. من هنا كانَ لجوء الأنظمة العربية لاستخدام قوانين الطوارئ لضبط الإنسان العربي، تقيّد وجوده وأمكنة تحرّكه من ناحية والسماح بتفلّت رجال الشرطة من ناحية أخرى لاستباحة حرمات الأجساد دون قيود.

الكلمات المفاتيح: ثورة، جسد، بيوبوليتيك؛ وعاء للثورة؛ حركة نسائية؛ تونس؛ مصر؛ سوريا.

Abstract

The body as a vessel and an actor of revolutions

Mona Fayad

This paper deals with the subject of the body as a vessel for the revolution and an active actor on the field, initiating from its «movement» which is embodied in space and causing great transformation in its being, its own progression and to the reality. Revolution is the act of an anger–full protest. The act of protesting implies the existence of two opposing forces or contrasting dynamics within a material and realistic space which manifests in our practical life. A space has its own boundaries and is controllable; it is what the field of anthropology conceptually defines as a spatial domain, i.e. the habitable space where the body systematically functions. Protesting infers an act of the body. The human body, however, is not individualistic: for it overflows constantly beyond its limits. It is emanation by itself, standing by itself and embodied into space. Therefore, it is the source of authority per excellence, liable to be oppressed, harassed, hated, tortured and even killed. As a result, the Arab regimes resorted to an emergency law in order to control the Arab citizen restricting his presence and movement while allowing the police to have the freedom to violate the sacredness of his without any accountability. By using the concept of Biopolitics or bio power in the study, we will try to understand the situation that preceded the Syrian revolution and what became of it; how people were owning, managing or anything to their pure biological existence (the so–called «bare life»), individually and collectively, taking the burning of Bou Azizi's body and Kalid Said'd «dead without assassin» as founder acts.

Keywords: Revolution; body; biopolitics; vessel of the revolution; Tunisia; Egypt; Syria.

المقدمة

الفعل المؤسس

انتفضت الشعوب العربية أخيرا ونهضت تطالب باسترجاع كرامتها؛ فيما يبدو أنه بزوغ عهد جديد يخرج فيه المواطن العربي من عصور «الرجل الصغير» بحسب تسمية العالم النفسي ولهلم رايش[1]؛ إلى مرحلة جديدة تبشر بأن عهود الاستبداد، الذي نعت بالشرقي كصفة جوهرية وأبدية، هي مجرد مرحلة آيلة إلى السقوط. الرجل الجبان الخائف غير المسؤول الذي يهرب ولا يستطيع النظر إلى نفسه ولا يجرؤ على أن يكون حراً، بل يقبل أن يظل ككلب مضروب؛ هذا الرجل الصغير الذي يجعل من نفسه عبداً وشرطياً على نفسه عرف أخيراً انه وحده المسؤول عن عبوديته. فكان أن انتفض صارخاً حريته، حرية لم يكتسبها إذ لا ضرورة «لاكتساب» الحرية، انها موجودة بشكل عفوي في كل الوظائف الحيوية، ما يقوم به هو» القضاء على جميع الموانع أمام حريته»,

أخيراً صار ممكناً أن يتحقق حلمنا بالحرية، الحرية هي التي تجلب الحرية. جعلتنا الأحداث التي انتقلت من تونس مفجّرة الثورات إلى مصر ومنها إلى ليبيا واليمن والبحرين وإلى سوريا التي تخضع لأكثر الأنظمة الشمولية تشوهاً والذين لا يزال ينتظرهم الكثير من العنف الأعمى.. أعطى كل ذلك الإشارة إلى أن شرارة التغيير انطلقت، وأن قمع هذه الثورات الآن لن يجدي نفعاً إلا في تأخير التغيير وفي جعله دامياً وعنيفاً. يتآمر المستبدون على أوطانهم ويقدمون التنازلات عن كرامة وحقوق شعوبهم باسم ممانعة كاذبة ويصرخون أمام استفاقة هذه الشعوب: إنها «مؤامرة»!! يريدون من الضحية أن تموت تحت أقدامهم مبتسمة! لقد نجح هذا لثلاثين وأربعين عاماً، لكن الآن انتهى عهد العبوديات. التغيير مكلف ومؤلم لكنه آتٍ.

ففي مثل هذه الأنظمة المستبدة لا أهمية لأرواح البشر[2] ولا وجود لشيء

(1) Wilhelm Reich, **Écoute, petit homme!** n.c., Payot, 1999.

(2) انظر التحليل الرائع الذي قدمه الباحث ميشال سورا ودفع حياته ثمناً لذلك في بداية الثمانينات في كتابه:
Michelle Seurat, **L'Etat de barbari**, Sindbad, 1977 et Seuil, Paris, 1989.

اسـمه الرحمة لأنها ضعف، وعلى قول هتلر «القرود يقتلون ضعافهم والبشـر ليسوا أفضـل من القرود»، هناك الكثير مـن الضحايا المدنيين؟ فليكن ما أهمية ذلك؟ إنهم مجـرد أعداد في سـجل الديكتاتور؛ أليس الشـعب هو من اختار هـذه القيادة؟ عليه أن يتحمل مسـؤولية هـذا الخيار وتبعاته، كمـا يقول أحدهم! يأتي الديكتاتور باسـم الشـعب وباسـم تخليصه وتحريره والارتقاء به و.. و.. وعندما يفقد الأمل بالتحكم بهذا الشـعب بشـكل مطلق يفقـد صوابه ولا يحسـن التصرف أو اختيـار الحلول أو السلوك الملائم.. بل يصبح، في تفكيره المشوّه، من واجبه القضاء على هذا الشعب الذي لم يلب أفكاره المختلة! ولم يكن عند حسن متطلباته منه..

اعتـادت الأنظمة العربية خلال سـنوات طويلة على جماهيـر ممتثلة وتابعة ولا تعـرف معنـى المحاسـبة والمبـادرة للإمسـاك بمصيرها وتحمّـل مسـؤولية خياراتها ومستقبلها. جميع الديكتاتوريات دون استثناء أقامت سلطتها على عجز ولا مسؤولية الجماهير النفسـية والاجتماعية. إن العجز الفردي هو الذي يولد الجماهير العاجزة. لكن الجماهير العربية اسـتفاقت، شـرارة جسـد بوعزيزي أشـعلت المنطقة بكاملها، وانتشـرت عـدوى الحرية مثل النـار في الهشـيم. فالعالم العربي كان مجرد هشـيم. الثـورة المصريـة أطلقت إمكانات مجهولة من أصحابها أنفسـهم. الحكام العرب لم يصدقوا بعد انهم فقدوا مفتاح السيطرة على الشعوب.

لكـن الـذل والهوان الـذي عرفته الشـعوب العربية لـم يتوقف علـى الاحتلال الصهيوني بل تحولت الأنظمة الحاكمة نفسها إلى نوع من الاحتلال الوطني في ظل قوانيـن الطوارئ على مدى عقود طويلة إلى أن وصل إلى حدوده القصوى ولم يعد ممكناً السكوت.

إن اسـترداد كرامة الوجود الإنسـاني والتطلع إلى الحرية هو ما يفسـر الثورات العربية الراهنة وقلبها للأوضاع رأساً على عقب عبر حركة رمزية قام بها فرد معترض.

بوعزيزي: أن تشتعل كي تكون

اندلعـت الثـورات العربية انطلاقاً من جسـد قام بحركة مفاجئة. جسـد الشـاب التونسـي بوعزيزي كان مسرحها وموضعها. أضرم النار في نفسه، في جسده. تحوّل هذا الجسـد إلى تجسـيد للرفض المطلق ورمزاً له. اشـتعلت النيران ملتهمة الجسـد

والخـوف معاً، مفسـحة المجال لانبثـاق طاقة تجاوزت في تفجرهـا الرهبة والرعب القدريين. وجدت الثورة لها جسداً. صار للثورة موضع انحفرت فيه هويتها ومآلها. صار لها جسد مقتحم ومشارك بقوة لن تقهر بعد الآن[3].

تنـدرج هـذه الحركة فـي صميم الوجود الجسـدي الذي يمتلـك جوانب عدة، خارجية وداخلية. فالجسـد يُدرك من صاحبـه بتعابير ذاتية وضمن خصوصية تجربته الشـخصية ومعانيها ودلالاتها وليس فقط بوظائفه المعروفة التي تترك للعالم بمعنى الخارج.

وإضرام النار في الجسد ليس من العادات الثقافية العربية، هي عادة معروفة في الهند. تقول الأسطورة الهندية انه عندما أشعلت ساتي (زوجة شيفا) النار في غلافها الجسـماني فهي قامت بذلك كي تلاقي جسد زوجها.. ومن هنا عادة إضرام الزوجة النار في جسدها في الهند بعد ترمّلها كي تلحق بزوجها فتستعيد وجودها إلى جانبه من أجل حياة جديدة.

في ثقافتنا نعرف طائر الفينيق الذي نتشبه به عند كل حرب جديدة نشعلها بيننا، ونقول إن لبنان ينبعث من تحت الرماد مثل فينيقنا!!

والفينيق طائر أسطوري يتميز بقدرته على الولادة المتجددة بعد ان يحرق نفسه بحرارتـه الذاتية. وهو يرمز بهذا إلى حلقتي الموت والانبعاث. وهو إذ يعيش طويلاً لكنـه غيـر قادر على التناسـل؛ لذا عندما يشـعر أن نهايتـه قد حلّت، يهيئ عشـاً من أغصان معطّرة ومن بخور ويترك نفسـه للاحتراق الذاتي.. ومن رماد هذا الاشتعال، ينبعث فينيقاً جديداً يتوصل لضبط النار أكثر فأكثر عند كل اشتعال.

فـي الحالتيـن، لا يحصـل إضرام الجسـد للقضـاء عليـه، بل لكـي يتمكن من الانبعاث مرة أخرى، لكي يتجدد.

مـن هنا وجـه القرابة بين فعل بوعزيزي وبين الأسـطورة: وصلت الأوضاع في تونـس وفي العالم العربي إلى طريق مسـدود، إلى «زنقة» مقفلة؛ فجاء اشـتعال النار في جسد بوعزيزي مؤشراً وإيذاناً بانبعاث أزمنة أخرى لأجساد جديدة.

(3) نشـر مقـال صغيـر من ألف كلمة من هـذا الموضوع في 2011/ 5/ 29 فـي مجلة الدوحة بعنوان «تمرد الجسـد المهان»,

فعلى المستوى الرمزي النار تفني ولكنها تجدّد وتبعث. تعطي فرصة للبناء من جديد. يمكن أن تكون إذن وسيلة لامتلاك النفس من جديد، وبإضرام النار فيها نقضي على ما يقضي عليها.. طائر الفينيق يفني نفسه كي لا يفنى. إنها وسيلة للإشهار وللإعلان عن النفس، للحق في الظهور: أنا هنا وموجود!!

ففي هدم الحدود بين الداخل والخارج، يتحول الجلد إلى المتنفس الوحيد لامتلاك لغة. لغة تقول «اللا», وأن أقول لا يعني أني أؤكد ذاتي واستقلاليتي على ما يشير علينا سبيتز[4].

«خالد سعيد» قتيل من دون قاتل: التمثيل بالجسد – الجثة

عندما دخل خالد سعيد إلى مقهى الإنترنت القريب من منزله، في 6 يونيو 2010[5]، هاجمه شخصان بملابس مدنية (مخبرين سريين)، أمسك به أحدهما وقيّد حركته من الخلف والآخر من الأمام وعندما حاول تخليص نفسه منهما ضرباه حتى الموت. فحالة الطوارئ المفروضة في مصر منذ عام 1981 تعطي الحق لأفراد الأمن التصرف كما يشاؤون مع من يشتبه بهم.

وكان هذا عقاباً له على نشر مقطع فيديو يظهر قيادات لهم وهم يقاسمون تجاراً للمخدرات حصيلة تجارتهم المحظورة، حسبما تقول أسرته. فيما ردت الشرطة والنظام السابق بكامل أجهزته بأن سعيد ضبط وهو يتعاطى المخدرات، وحاول الفرار من الشرطة، وابتلع لفافة من نبات البانغو المخدر، ما أدى إلى اختناقه ووفاته. وأطلقوا عليه صفة «قتيل البانغو»,

وقال الشهود لبعثة تقصي الحقائق إن اثنين من رجال مباحث سيدي جابر أمسكا بالمجني عليه وأخذا يضربانه بشكل هستيري وكأنه انتقام منه لوجود ثأر قديم بينهما وبينه، فقاومهما لأنه لم يعلم من هما، كما أنهما ضرباه بشكل جنوني

(4) René Spitz, **Le non et le oui,** PUF, Paris, 1976.

(5) المعلومات مأخوذة من مصادر صحافية متنوعة تمّ تجميعها في حينها.
ومن: جمال علي زهران، «الاتّجاهات المناطقيّة وعلاقتها بالمركز إبان ثورة 25 يناير في مصر»، في: **الثورة المِصرية**، المركز العربي للأبحاث والدراسات، مجموعة مؤلفين، بيروت، 2012.
ومن: بهجت قرني، **الربيع العربي مِصر الثورة وما بعدها**، مركز دراسات الوحدة العربي، بيروت، 2012، ص ص 135–136.

بالأيـدي والأرجـل بطريقة مبرحة، وأضـاف أن المجني عليه أخذ يصـرخ «من انتما ولمـاذا تفعـلان بي هـذا» ولما حـاول أن يدير وجهـه للخلف قاما برطـم وجهه في رخامة على باب المقهى مما تسـبب في كسـر أسنانه وفكه، وبدأت الدماء تنزف منه بشـدة وهو يحـاول الخلاص بأي طريقة، فسـقط أرضـا وقاما بسـحله على الأرض جرجـراه إلى مدخـل البناية المجاورة. وأمسـكا بشـعره وراحا يضربان رأسـه ببوابة البناية الحديدية ويضرباه في وجهه وبطنه. ركلاه بقوة بالغة فسـقط على السـلم. ثم أمسـكا برقبته وشـعره وضربا رأسـه في السلم، ثم ضربا رأسـه في الباب الحديدي، وهو ما أدي لخلع جزئي للباب، ثم ضربا رأسه في سلم المبنى وفي جدران مدخله.

وتابـع الشـهود «كان هنـاك بالمصادفـة اثنـان مـن الأطبـاء ضمـن المتواجدين واللذين حاولا إنعاش قلبه وقياس نبضه ولكن دون جدوى، ورغم ذلك استمرا في الاعتداء عليه بالضرب ليتأكدا من قتله», وأشـار الشـهود إلـى أن خالد أثناء الضرب كان يصـرخ ويسـتغيث «أنـا بموت»، فرد عليـه أحدهما وقال «أنا مش هاسـيبك غير لمـا تموت», ثم اقتاداه معهما، وبعد ربع سـاعة عادا مجـددا وألقيا به على الأرض. وعقـب ذلك جـاءت مجموعة من المخبريـن ومعهم ثلاثة ضباط وطلبوا الإسـعاف لحمـل الجثـة فرفض هؤلاء في البداية حيث أكد الطبيب وفاة خالد، إلا أنهم هددوا سـائق السيارة على حمله وأجبروا الموظف المختص على كتابة تقرير أن خالد كان حيا. ثم غسلوه من الدم ووضعوه في كمية كبيرة من الثلج، حيث ظهرت على الجثة آثار تكسـير الأسـنان والجمجمة وتشوهات بالوجه وتسـلخ باليدين والقدمين نتيجة السحل.

العقـاب هنا تخطّـى كل الحدود. قتل الضحية وحده لم يكف. السـرعة بالقتل تحفظ حرمة الجسد وحرمة الشخص. كان يتوجب إدامة «فعل القتل» عبر أطالته من أجل التمتع بالتمثيل بالجسـد وبسـحقه وتعذيبه وتحويله إلى أشـلاء من أجل هتك حرمته عبر الانتقام الأعمى.

لم يتم الاكتفاء بذلك المشـهد الدامي. تبعه قيام حملة إعلامية لقبته بـ «شـهيد البانجو» للنيل من سمعته وإظهاره على إنه من محترفي الإجرام. وتعارض ذلك مع التغطية المحايدة للصحف المستقلة والقنوات الفضائية الخاصة. جعل هذا التناقض أحـد الكتـاب يقول «كلما قـرأت تفاصيل هذا الذي وقع في سـيدي جابر، شـعرت

بأن هناك شـابّين يحمل كلاهما اسـم خالد محمد سعيد، تواجدا في الإسكندرية في تلك الساعة من يوم 6 يونيو عام 2010 وتُوفّيا إلى رحمة الله في نفس اللحظة. هناك «خالدهم» خالد تقارير الحكومة وكتّاب الصحف القومية، و«خالدنا» نحن المصريين الذين يملؤون الشوارع ويتمنون أن يبتعدوا عن الحكومة وتبتعد الحكومة عنهم»,

أثبت تقرير الطب الشـرعي الـذي طلبته النيابة العامة بعد الوفاة مباشـرة وجود كسـر في الفـك ونزول فـي عظام الوجـه «تحطيـم للجمجمة» إضافـة إلي رضوض وكدمـات فـي الوجه وإصابـات متعـددة بالوجه وبعض أجـزاء الجسـم، إضافة إلي وجود سقوط الأسنان نتيجة لتلقي ضربات شديدة» لم يحدد نوع الأداة» كما أكد أن الإصابات بجثة الضحية هي إصابات حيوية، أي حدثت قبل الوفاة وليس بعدها. مع ذلك لم يثبت التقرير الأولي للطب الشـرعي، بحسـب محامـي مركز النديم لحقوق الإنسـان جميع الإصابات ولـم يربط بين الإصابات وبين الوفـاة. وظل القتلة طلقاء إلى ما بعد قيام ثورة 25 يناير بمدة.

كان هناك جسد قتيل دون اعتراف بفعل القتل أو بوجود قاتل.

ونتيجة لإصرار النظام السـابق على تبرئة أفراد الشـرطة من جريمة موت سعيد نتيجـة التعذيـب، انطلقت المئات مـن الوقفـات الاحتجاجية والتظاهرات في شـتى أنحـاء البلاد لمدة سـتة أشـهر، إلى أن رضـخ النظام السـابق إلى الضغوط الشـعبية والخارجية الآتية من الولايات المتحدة والاتحاد الأوروبي، وقدم أفراد الشرطة إلى المحاكمة، إلا أن التظاهرات لم تتوقف، بسبب التباطؤ في المحاكمة، وتعرّض أسرة الضحية لمضايقات، لإجبارها على التنازل عن الدعوى القضائية.

وفي 10 يونيو أسـس وائل غنيم صفحة «كلنا خالد سـعيد» على الفايسـبوك[6]، وكان هذا تمهيداً وإيذاناً باندلاع ثورة 25 يناير التي لا تزال مفاعيلها مستمرة.

بروز الجسد المعارض

الحديـث عـن معارضـة يعني وجـود حركة ما ضديـة أو قوة تتعـارض مع قوة أخرى، أي ديناميتان متقابلتان ما يفترض وجود مساحة وفضاء وهذا ما يحيلنا بدوره

(6) نرمين سيد، «الإعلام الجديد وفرص التحوّل الديموقراطي» في: **الثورة المِصرية**، مرجع سابق.

إلى ما هو مادي وواقعي في الممارسة العملية. فالمساحة لها حدود ويمكن السيطرة عليها وهذا ما يسمى بمفاهيم الانتروبولوجيا الحيّز المكاني، أي المساحة المسكونة أو التي ينتظم فيها الجسد. المعارضة تحيل إذناً إلى الجسد، لضرورة وجود قوة دافعة مضادة لقوة أخرى ما أو لسلطة.

الجسد أحد مفاتيح الخروج على الفردانية؛ بالرغم من أنه غالباً ما يتم الربط بين الجسد والفرد. فالجسد يعيّن الفرد ويجعله فريداً. وعندما نفكر بجسد، نفكر أنه «جسد فلان» كتمثل لمعنى عام تتشكل بحسبه العواطف والانفعالات كظواهر ذاتية، غير قابلة للالتقاط تنبثق عن حميمية القلب التي يتعذر علينا سبرها. الجسد مع ذلك غير فردي: فهو يفيض دائماً، إنه طفح بحد ذاته، نتوء متجسد في المكان. وهو لهذا بالذات موضع السلطة بامتياز، يُقمع ويُروّض ويُكره ويُرغم؛ يسجن ويعتقل ويعذّب ويقتل.

حركة بوعزيزي بدأت كحركة لجسد مفرد له حكايته الخاصة والفردية، له تاريخه الشخصي؛ لكنها سرعان ما تخطت نفسها وتاريخها الخاص لكي تصبح رمزاً لحكاية جسد الثورة نفسها. تحولت حركة مدفوعة من تاريخنا السحيق الممتد، المظلم والمحنط والمتجمد، مطيحة به ومحركة له في نفس الوقت.

تحدث الثورة في الواقع وفي سياق العالم المادي وهي تقود إلى التغيير الملموس والمحسوس له فتحتل الأمكنة والساحات والميادين لتطالها جميعها. وفي كل مرة يتكثف فيها الصراع ويصبح ممكناً انتزاع نصر مهما كان صغيراً فهو يحصل فيزيائياً: يلزمه أجساد للدفاع عن حاجز أو سياج أو ميدان. يلزمه القوة السياسية المرتكزة دائماً على قوة مادية وجسدية. والقمع السياسي أيضاً يحتاج إلى أجساد تتلقاه وتخضع له.

الجسد مبعث الثورة وسببها ومجسدها، فالثورة تحتاج إلى الحنجرة لتطلق الكلام والهتاف وإلى الذراع لترتفع عالياً في الهواء وإلى القبضات لتلوح والأصابع لترسم الشارات وإلى نظرات الغضب لكي تنزل كالصاعقة على الخصم وإلى الساقين والذارعين لكي تحمل الثورة وتنقلها وتحميها وتدافع عنها.. تحتاج الجسد منبع الحركة.

صادرت الشرطية بضاعة بوعزيزي من الخضار، استعادها؛ عادت فصادرتها؛

اعترض، صفعته الشرطية، رفض رئيس بلدية بوخضرة في ولاية تبسة استقباله وكان قد رفض تشغيله. هدّد بحرق نفسه. «أحرق نفسك» قيل له.

فأحرقها نفسه تلك.

جسد بوعزيزي فتح الهوة التي ستبتلع الظلم والقمع والذل وامتهان الكرامة. حركة بسيطة، جسد يحترق ويتحوّل العالم، ينقلب رأساً على عقب، تقلّبه الأجساد الغاضبة والثائرة. صار للتغيير جسد وصوت، خرجت الثورة من جسد مفرد غاضب ويائس ورافض فاجتاحت الساحات وانفلشت على امتداد العالم العربي لتجد لها مسرحا وملعبا.

الحياة العارية اكتست جسداً رافضاً مقاوماً.

الجسد المحترق تسبب في تغيير مستقبل الأوطان العربية؛ تحولت ناره كرة ثلج تدحرجت من بوخضرة إلى تونس العاصمة متسببة بثورة الياسمين التي جرفت أجسادها الثائرة النظام التونسي متخطية الحدود حيث حطت في ميدان التحرير لتندلق ثورة اللوتس، بحسب تسمية سعد الدين إبراهيم، التي كانت تتحضر وتنتظر اللحظة المناسبة منذ أن سُحل جسد خالد سعيد. وهي لا تزال تتدحرج. تتعثّر في سوريا حيث تأبدت حالة الاستثناء، وحيث شعار النظام: نقتلكم أو نحكمكم... لكنها ستستمر.

تمرّد الجسد المُهان وثورتُه

في الحقيقة لطالما تساءلت، كيف للمصريين، أصحاب إحدى أكثر الحضارات عراقة وإدهاشاً القبول بعيش الذل والهوان والفساد؟ حتى الدماثة واللطف والتهذيب والتسامح، الصفات التي يتمتع بها المصريون، تحوّلت مرادفاً للاستكانة والقهر والسلبية، ليس فقط بسبب رؤيتنا لهم كذلك، بل للسبب الجوهري أنهم صاروا ينظرون إلى أنفسهم على أنهم مغلوبين على أمرهم ومهانين في كرامتهم ولا أمل لهم في الخروج من تلك الدائرة الجهنمية التي غرقوا فيها. وانسحب هذا الشعور بالمهانة على العرب جميعاً بسبب من مكانة مصر وأهميتها وبسبب تشابه الأنظمة العربية.

عرفنا في لبنان هذا الشعور بانتقاص الكرامة جيداً لذا قامت انتفاضة 14 آذار

2005. لكـن بعـد نجاح ثـورة تونس، انكسـر حاجز الخـوف عند المواطـن العربي إلـى الأبـد. واندهش العالم. حقق انبعاث ثورة شـباب مصر أنجـح جراحة تجميلية يمكن أن يخضع لها جسد. فجأة انقلبت صورة الجسد العربي، اختفت صورة جسد الكلب المضروب، فانتصب الجسـد الجديد شـامخاً معتداً يملأ الشاشات وتحولت اللفحـة التـي اسـتخدمها الثوار ضد قنابل الغـاز من رمز للحجاب الـذي يختلط في نظـر الغربيين بالإرهـاب إلى شـعار لمقاومة العبودية ولاسـتعادة الحريـة والكرامة. وغطّت صور الأجساد الرشيقة الفتية الثائرة الشاشات كإعلان عن أول ثورة مسالمة ومبدعـة للفـن في التاريـخ. أول ثورة متحضـرة، يحرص القائمون بهـا على تنظيف ميدان ثورتهم.

واكتسـت الأجساد بالألوان واكتسبت حرية حركة وطاقة تعبيرية هائلة وحملت الأيدي الشعارات المعبّرة عن الأفكار السياسية وعن النكتة المهضومة عميقة المعنى وتحولـت ألوان العلم المصري موضة وبدأت الكاميرا تبحث عن أجسـاد الثورة في تنوعهـا فأظهرت صـورة المنقبة الوحيـدة حينها وخاف البعض: إنهم الإسـلاميون!! لكـن عاكسـتها صـورة الفتـاة ذات الشـعر الأحمر الأقرب إلـى الهيبي لكـي تطمئن الخائفين واسـتعرضت فتاة حقيبة الفيتون إلى جانب المسلمات العاديات والمودرن والمحافظات والشباب بالأحذية الرياضية والشعارات والنكات والمجلات والرسوم ووو.. عالم جديد وأجساد شابة حرة.

في 25 يناير انبثق جسد الكرامة والعنفوان. في اتصال مع ابني الشاب الذي كان يدرس في كندا؛ وصف لي أن المصري تغيرت هيئته ومشيته وأنه صار معتداً بنفسه وفخـوراً بانتمائـه؛ وليس هـذا فقط بل صار الكنديـون ينظرون إليـه بطريقة مختلفة، بإعجاب.

وبتغيّر جسد الشباب المصري، تغيّر سلوكهم. وصارت هيئتهم ومظهرهم فجأة مصدر إلهام للعالم، ونموذجا للشـباب العصري وصـار على الآخرين تقليده وحتى الغربيين بينهم الذين طالما قلدناهم.

الثـورات تجمّـل الأجسـاد. الثـورات تشـفي الـروح وتعالجهـا، كتـب أحـد المتظاهريـن فـي ميـدان التحرير: «انتصـار الثورة هو حل لجميع المشـاكل النفسـية للشـعب المصري»، وكتـب آخر أيضـاً: «ثوروا تصحـوا», وصرّحت صبية «حاسـين

مصر بقت بتاعتنا», استعاد الجسد قلبه الذي كان خارجه.

الاحتجاج بتعرية الجسد

في ظل هذه الأوضاع برزت حركة اعتراض نسائية مستخدمة تعرية الجسد بدأت في مصر وانتقلت إلى تونس وإلى المغرب مؤخراً. فعلى غرار حركات الرفض الغربية التي تعبر عن معارضتها أو دفاعها عن حقوق المرأة أو غيرها عبر تعرية الجسد وكشفه في تظاهرة ما، وأبرزها حركة فيمين الأوكرانية التي تعتمد أسلوب تعرية الصدر للاعتراض، والتي أسست في العام 2008 ومركزها في كييف[7]، قامت علياء المهدي المصرية بنشر صور عارية لها تعبيراً عن رفضها لحكم الإخوان في مصر على الفايسبوك. وتشير موسوعة ويكيبيديا أنها نشرت صورتها لأول مرة في مدونة أسمتها «مذكرات ثائرة» تحت عنوان «فن عاري» في 23 اكتوبر 2011 وتظهر فيها كذلك صورة عارية لمن يعتقد أنه صديقها وأخرى لمجهولين بالإضافة إلى صور عارية من رسم فنانين مصريين؛ غير أن الصورة لم تشهد اهتماما واسعا حتى ظهور فيديو على اليوتيوب في 15 نوفمبر تظهر فيه صور مدونتها مع شعار لحركة 6 أبريل، غير أن كلا من الحركة وعلياء نفيا انتمائها لها.

وفي ديسمبر 2012 تعرّت علياء المهدي وناشطات ينتمين إلى منظمة «فيمين»، أمام السفارة المصرية في السويد رفضاً للدستور المصري الجديد وقد كتبت علياء على جسدها العاري عبارة «الشريعة ليست دستوراً» ورفعت علم مصر. وأثارت صورها جدلاً واسعاً بين من أيدها واعتبرها ثورة على الواقع وبين من رأوا في ذلك خروجاً على الواقع. ولقد تمت متابعة أخبارها في العالم العربي بشكل محموم فبلغ زوار صفحتها 882 ألف زائر في يومين بحسب الويكيبيديا[8].

هذا وتم تقديم العديد من البلاغات للنيابة العامة في مصر للتحقيق في اتهام علياء وصديقها المدون كريم عامر بخدش حياء المجتمع المصري ونشر الرذيلة فيه بالإضافة لازدراء الأديان، الأمر الذي يُخالف – وفقًا لمُقدمي الاتهامات– نصوص

(7) لمراجعة وتعريف سريعين لحركة «فمينين» انظر: «**نهود متمردة**»، الكفاح العربي، (2014) 4148 آذار، ص ص 48–51.

(8) انظر **علياء مهدي** على الغوغل تجد مدونتها وأخبارها.

مواد قانون العقوبات المصري، وطالب البعض بتطبيق الحد الشرعي عليهما ليكونا عبرة لغيرهما. وأعربت بعض الإسرائيليات عن تضامنهن مع علياء المهدي[9].

كما أن علياء تعرضت خلال مشاركتها لاعتصام الثوار في ميدان التحرير ليلة الخميس في 24 نوفمبر 2011، للاعتداء عليها بالضرب وطردها من الميدان، وأظهر تسجيل فيديو تمّ تداوله عبر موقع الفايسبوك عددًا من الموجودين في الميدان وهم يدفعون بها خارج المكان فيما حاول آخرون التهدئة ومنع استخدام القوة المفرطة ضدها.

وتشير بعض المواقع الإلكترونية إلى حصول علياء المهدي على منحة دراسية وجواز سفر سويدي في مطلع العام 2012[10]. كما راجت مؤخراً أنباء عن مقتلها لكنها أخبار غير مؤكدة.

وعلى خطى علياء المهدي قامت وفي شتاء 2013 التونسية أمينة تايلر بنشر صورها عارية على صفحتها على الفايسبوك مع شعار كتبته على جسدها: جسدي ملكي وليس شرف أحد. ودافعت عن تحركها قائلة إنها رأت أن حركة فيمين التحرك الراديكالي الوحيد في العالم للدفاع عن المرأة. واعتبرت أن التعري هو افضل طريقة لإيصال رسائل تعبر عن مدى تعاسة وضعية المرأة في العالم العربي.

هذا وبدأت مجموعة من الناشطات من حركة فيمن حملة واسعة لتعرية أجسادهن تضامنا مع أمينة التونسية والتي اختفت في ظروف غامضة بعد قليل من تلقيها تهديدات من جانب بعض الإسلاميين في تونس[11].

هذا كله يظل ضمن دوائر السواء أو المقبول. عكس ما حصل ويحصل في سوريا.

البيوبوليتيك أو الحياة العارية: خصوصية الوضع السوري

الثورة المصرية ومآلها مختلفة بشدة عما حصل ويحصل في سوريا. يبدو المسار السوري مختلف نوعياً عن مسارات الثورات العربية في البلدان الأخرى.

(9) 23.11.2011 | jspace.com. **عن روسيا اليوم**: http: / /arabic.rt.com /news /572389/

(10) عزيز خليل، العراق نت في20/ 2/ 21 انظر العراق.

(11) انظر صور «**حملة نسائية تضامنا مع المتعرية التونسية**»، في الحياة نيوز 2013/ 3/ 23.

فمن سوء حظهم أن نظام الأسد استفاد من دروس تلك الثورات. وإذا كان تأثير الثورة في مصر لعب دوراً في تحرير وتجميل «الجسد الثائر»؛ نجد أن الوضع في سوريا طغا عليه الجانب المظلم كامتداد لما يسود في تلك البلاد منذ أربعين عاماً من استغلال وإهانة وظلم وقمع وسجن وتمثيل وقتل وتعذيب.

وأكثر ما يبرز الفرق بين الوضعين كتاب «غرافيتي الثورة المصرية»[12]، وهو ينقل مختلف أنواع الكتابات والصور والرسوم والجداريات وكل أشكال التعبير التي ملأت الحيطان إبان ثورة 25 يناير في القاهرة. هذه الشعارات والكتابات التي خُطّت على الجدران جسّدتها أيدي وأصابع فنانة قامت برسم الوجوه، وجوه كثيرة، وجوه متعددة ومتنوعة، مختلفة ومتشابهة؛ وأجساد، أجساد متواترة، جامدة أو متحركة، واقفة أو مستلقية أو راقصة وفي وضعياتها الرافضة والمناضلة أو المتأهبة مع وجوه من استشهدوا التي تقطع مشاهد الأجساد الحية لتذكرنا ان للحرية والكرامة ثمن.. يطول الجسد والشخص كي تبقى الأوطان ولكنه يعزز النفس ويطهرها.

أما في سوريا فلقد بلغت الممارسات العنفية التي طاولت البشر والحجر مبلغاً غير مسبوق في العالم إن لجهة أنواع التنكيل والتعذيب أو لجهة الحجم أو الامتداد الزمني. خاصة وان ذلك يجري تحت أنظار العالم كافة وعبر النقل المباشر؛ الأمر الذي لم يكن معروفاً من قبل.

كيف يمكن أن تحصل هذه الممارسات؟ وما هي خلفيتها؟

قوانين الطوارئ وحالة الاستثناء

تضبط قوانين الطوارئ في العالم العربي الإنسان العربي عبر تحويله إلى جسد مضبوط مقيّد الوجود عبر تحديد مواقيته وأمكنة وكيفية تحركه وتعطي الجهاز الحاكم وسلطته البوليسية القدرة على القيام بأعمال غير خاضعة للقانون العام حتى في الأحوال العادية وهو ما سمح لرجلي البوليس السريين بقتل خالد سعيد بدم بارد دون خوف من مساءلة أو من عقاب.

(12) مليحة مسلماني، **جرافيتي الثورة المصرية**، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، 2013. وهو عبارة عن تجميع وتبويب ملصقات وصور وشعارات انتشرت خلال وبعد الثورة المصرية.

مـع ذلك يظـل هناك حدود واضحة في هـذه الحالة يضبطها مبدئيـاً القانون ومن هنا لاحظنا إمكانية تحرك جمعيات المجتمع المدني وحقوق الإنسان عندما قتل خالد سـعيد. بينمـا توجد حالة ثانيـة، كما في ليبيا القذافي أو كما في سـوريا الأسـد، يطلق عليهـا حالـة الاسـتثناء الممتدة من دون حـدود ولا ضوابط. حيث الآلاف من سـجناء الرأي المعرّضين للتعذيب والتنكيل ولمختلف الانتهاكات الممكن تصوّرها دون أن تتم مجرد الإشـارة إلى وجودهم. فحين تعلّق القوانين وتسـتباح حقوق المواطنين؛ يصبح الدستور والمؤسسات غطاء لسوء استخدام السلطة بدل أن يكون لحماية المجتمع.

مـن هنـا يمكـن التمييز بيـن حالتين: حالـة الطوارئ التـي ينص عليهـا القانون والدسـتور وحالة الاسـتثناء[13] ما قبل القانونية والتي يسـتفرد فيها الحاكم بالمجتمع ككل كمـا هـي حالتي ليبيا وسـوريا. يصبـح توصيف الوضع المعـاش في مثل هذه الـدول وفـي ظل بعـض قوانين الطـوارئ هو العيش فـي حالة ما قبـل قانونية، حالة اسـتباحة إرادة الحاكم التامة للمجتمع دون أي حرمة. إنها الخضوع لتسـلط الحاكم الفرد المطلق حيث لا ضابط ولا قانون يخضع له سوى إرادته. وما أسهل ما تكون هذه الإرادة عبثية.

يصاغ الدستور في مثل هذه الحالات لكي يحقق الغلبة المطلقة لحالة الاستثناء ولسـلطات الحاكـم علـى الدسـتور. وبدل أن يشـكل الدسـتور المنطلق والأسـاس للحكـم، يجري مسـخه إلى جملـة قواعد يسـتخدمها الحاكم كأداة سـيطرة وتكتيك سلطة لفرض الانصياع على الجموع[14]. يعامل الأفراد في ظل هذه الحالة على أنهم كائنات مستباحة بلا كيان ولا حرمة قانونية. مجرد أجساد بيولوجية.

هنا تبرز أهمية مفهوم البيوبوليتيك الذي أوجده فوكو[15] أو من قاموا بقراءته وأهمية عمل أغامبن على هذه المسألة. تعبير البيوبوليتيك موجود منذ بدايات القرن العشرين، لكنـه اتخذ مع فوكو[16] معناه المفهومي الدقيـق: فاعتنى بتحديد مجاله التطبيقي خاصة

(13) **حالـة الاسـتثناء والمقاومة فـي الوطن العربي**، تحريـر مجموعة من الباحثين، مركز دراسـات الوحـدة العربية، بيروت 2010.

(14) Caroline Donati, **L'exception Syrienne,** la découverte, Paris, 2009.

(15) Michel Foucault, «La naissance de la médecine sociale», in **Dits et écrits,** t. 2, Paris, Gallimard, 2001, p. 207–228.

(16) *Methodos,* Issues 4, 2004. Katia Genel, «Le biopouvoir chez Foucault et Agamben», in

في كتابه «إرادة المعرفة», وهكذا تحققت هوية البيوبوليتيك نفسها، البيوسلطة صارت امتلاكاً أو إدارة أو الإمساك بكل ما له علاقة بالوجود البيولوجي للفرد وللسكان، منفردين وجماعات. وهذا ما تحقق بشكل تام في المجتمع الرقابي – الانضباطي في القرن التاسع عشر ولذا تركز عمل فوكو حول الجنون والسجن والصحة والسلطة الرعوية وتطور الخطاب بصلته بالممارسات الاجتماعية. وبما أن ممارسة الحجر هو القاعدة، لذا قام فوكو بدراسة: المدرسة، المصنع، المستشفى والثكنة[17].

يقدم أغامبن جينولوجيا لمفهوم الحياة ولاستخداماتها السياسية من حيث توقّف فوكو، وسوف يستخرج مفهوم الحياة العارية، الحياة البيولوجية التي سوف يقوم بتحليلها كنتاج لبنية ميتافيزيقية وسياسية محددة.

تتأسس المهمة النظرية لأغامبن على رهان: انه يمكن للنظرية السياسية أن تلتقط شيئا من التجارب التوتاليتارية للقرن العشرين بواسطة مفهوم الحياة وفي سؤال تعريفها، وخاصة في الإنتاج السياسي للحياة العارية. وهكذا استخرج الكاتب وجود «بنية للاستثناء»: الحياة العارية[18].

توصل أغامبن إلى اكتشاف بنية الاستثناء هذه عن طريق مساءلة التجارب البيوسياسية للرايخ الثالث خاصة في معتقلات التعذيب: كيف توصلت الحياة لأن تصبح موضوعاً للسياسة؟ كانت بقايا أوشفيتز المتاحة هي الطريق المفضي الذي سمح له بمقاربة هذا الموضوع الثقيل. ما هي العلاقة بين السياسة والحياة إذا كان بالإمكان نزع كل قيمة عنها بواسطة قرارات سياسية؟ تنزع القيمة عن الحياة بالتحديد بسبب القيمة التي تمتلكها أو أسبغت عليها بالدرجة الأولى.

طبق الحكام في العالم العربي القواعد الذهبية للإخضاع على الجسد البيوبوليتيكي العربي، عبر اعتماد أقصى درجات القمع والتعذيب والسجن والنفي. وفي نقد الفلاسفة الغربيين لمجتمعاتهم نجدهم يركزون على امتداد السيطرة عبر الرأسمالية، ليس فقط

(17) KLESIS– Pietro Montani, «Esthétique et an–esthétique du biopouvoir», in ***La biopolitique,*** En collaboration avec L'Université de SALERNE. No. 8, KAHZIZ, Revue Philosophique, 2008.

(18) Giorgio Agamben, **Homo sacer I**. **Le pouvoir souverain et la vie nue**, traduit par Marilène Raiola, Paris, Le Seuil, 1997.

على الجسد بل على الذات وعلى الذهن، جاعلة الإنسان من دون قيمة[19].

والأنظمة العربية المتخلفة على جميع الصعد خاصة على الصعيد التنموي والاقتصادي، كانت سريعة في استخدام أكثر آليات القمع تطوراً، وأكثر ما تمثل ذلك في آليات الإذلال والتحقير التي استخدمتها الأنظمة العربية تجاه شعوبها طوال سنوات وأكثر ما «أبدع» في ذلك نظام البعث في سوريا والعراق والنظام الليبي غير قابل التوصيف. وهذا ما تمت الإشارة إليه منذ اليوم الأول للثورات عبر شعار «الشعب يريد» و«الشعب يريد الحرية والكرامة», وفي سوريا: «الشعب السوري ما بينذّل، الشعب السوري ما بينهان»,

قامت ليزا وايدن في كتابها «السيطرة الغامضة»[20] بإظهار آليات السيطرة التي استخدمها نظام الأسد من خلال العروض والخطاب البلاغي والشعارات الرسمية وغيرها من الأساليب.

هذا الشعور العميق بالخضوع للسيطرة عبر الإذلال والإهانة الجسديين والنفسيين يكفي وحده لتفسير الثورات التي قامت على رفض ذل ابتلاع الإهانات في مجمل جوانب الحياة اليومية من دون أي قدرة على الرد، الإهانة من قبل شبيحة النظام الشمولي، الإهانة عبر تلقي وجبات الكذب والبروباغندا اليومية على التلفزيون وفي الصحف والتظاهر بتصديقها، إظهار الاحترام لمن نحتقر بل الاضطرار إلى مديحه أيضاً، الإحساس المطلق بالعجز[21]... لقد أهينت الشعوب العربية طويلًا.

حيوات عارية: بقاء النظام مقابل بقاء البلد، نقتلكم أو نحكمكم

إن ما آلت إليه الثورة السورية التي انطلقت سلمية لشهور ومع ذلك جوبهت منذ بالبداية بالعنف. لكن خطة المواجهة كانت في منتهى الخبث، حيث تدرج استخدام العنف عبر ضربات تجريبية متصاعدة كتمارين بطيئة لرصد رد الفعل الدولي الذي ترك الحبل للنظام على غاربه ولم يبد ردود الفعل المتناسبة مع الأفعال ما أتاح له

(19) Philippe Nantes, **Pourquoi étudier la notion de biopolitique**, le 22 juillet 2010 http://nantes.indymedia.org/article/21641

(20) ليزا وايدن، **السيطرة الغامضة**، بيروت، دار رياض الريس، 2001.

(21) كارستن ويلاند، **سورية، الاقتراع أم الرصاص؟**، بيروت، دار الريس، 2011.

التوصل إلى استخدام أسلحة دمار شامل ضد سكان مدنيين عزّل. وهذا هو البرهان على أن البشر في مثل هذه الأنظمة التي تعيش على حالة الاستثناء ليسوا سوى أجساد وحيوات عارية تقتل وتسحق وتدمر مثل المتاع فاقد القيمة. ينقل عن أن لسان حال هذا النظام هي: استلمنا سوريا بثمانية ملايين شخص وسنعيدها كما كانت.

في هذا الإطار يكتسب مفهوم الحياة العارية لنظرية البيوبوليتيك كل معناه.

نقلت الصحف أن شبيحة الأسد ملأوا جدران أطراف غوطة دمشق المحاصرة بعبارات: «الجوع أو الركوع»[22]. ومع استمرار محاصرة مخيم اليرموك للفلسطينيين والغوطة صار الشعار «الاستسلام أو الموت جوعاً», ما أرغم المراجع الدينية على الإفتاء بتناول طعام القطط والكلاب والحمير[23]. هذا ومنذ بداية الثورة كان الشعار «الأسد أو نحرق البلد»[24] الذي كتبه جنود النظام وأتباعه منذ الأسابيع الأولى للثورة، وترجم على أرض الواقع على مدى عامين ونصف من القتل المنظم والتدمير والتهجير.

إلا أن ممارسة القتل تجويعاً الأخيرة تفوق كل التوقعات وتترجم حرفياً سياسة الأنظمة المشابهة التي تعتبر أن أجساد وحياة البشر هي ممتلكات خاصة يمكن التصرف بها، إنها حيوات عارية وخاضعة لإمرة الحاكم – الإله[25].

التنكيل بالجسد العاري

أصبح الجسد موضوع تنكيل وتشويه واغتصاب: «أقف مشدوها غير قادر على انتقاء تعبيرات مناسبة أصف بها حجم الكراهية المتفشية في أوصال الجسد المصري والمعبّرة عن نفسها بقوة على مدى أسبوع كامل بفيديوهات قتل وحشي وسحل وتمزيق أجساد وانتهاك حرمات», بهذه الكلمات طالعتنا مقالة الكاتب نادر

(22) انظر ميشال كيلو، «**القتل تجويعاً**»، **الحياة**، 16 أكتوبر، 2013. وبالنسبة للبلدان الأخرى أيضاً: «اغتصاب نساء ليبيا» فيلوموند فرنسا 15 ت2/ نوفمبر 2013.

(23) انظرمحمود سرحان، «**اليرموك يفتي بأكل القطط... وآلاف المدنيين قد يصبحون ضحايا الصمت**»، الحياة اللندنية، 20 أكتوبر 2013.

(24) محمد منصور، «**الأسد أو نحرق البلد**»: **الجوع أو الركوع**»! ورينت نت، عن هدهد، 2013/ 10/ 6.

(25) ولقد شاهدنا عدداً من أفلام الفيديو في بداية الثورة تظهر جنوداً نظاميين يطلبون من رجال مدنيين أخضعوا للتعذيب راكعين ويطلب منهم تكرار جمل تفيد بأن إلههم هو بشار.

بكار في الأهرام[26].

إذا كان هـذا الوصـف يطـال الوضـع المصـري حيـث الضحايا مهمـا ارتفعت أرقامها تظل بالمئات أو الآلاف التي لا تتعدى أصابع اليد الواحدة.

فمـاذا نقـول عما يحصـل في سـوريا إذن؟ حيـث يتـم انتهاك حرمة الأجسـاد ويدجـن العنـف والموت ويتحـول منظر الجثث المكدسـة والمنكّل بهـا إلى روتين يـكاد يصبح مضجراً لشـدة تكراره يومياً وعلى امتداد سـاعات النهـارات المتتالية. تنقل لنا الصحافية بيسـان الشيخ كيف أعادها إعدام بائع القهوة الحلبي محمد قطاع إلى ما سمعته من زميل لها صحافي إيراني عن طفولته في طهران غداة الثورة «حين كانـت الإعدامـات تتم في السـاحات العامة ووسـط الشـوارع ولا تسـتثني الأطفال والنسـاء. كانـت الجثـث تُعلّق على الأشـجار أو أعمـدة الكهرباء وتتـرك ليومين أو ثلاثـة، فيعبـر المارة مـن تحتها إلى بيوتهـم وأعمالهم كأنها جزء من المشـهد العام. ويـروي ابن طهران ذاك كيف كان هو وأطفال حيّـه يهبطون صباحاً من منازلهم قبل وصول حافلة المدرسـة ليلهـوا بالجثث ويقذفوها بالأقـلام والحقائب، ثم يتحرّقون شـوقاً لدى عودتهم بعد الظهر لمعرفة إن أزيلت أم لا، فيتسـنى لهم مزيداً من ذلك اللعب الشيطاني».[27]

أرشيف الدم

إن شـيوع وسـائط الاتصـال الحديثـة والهواتـف الذكيـة جعل ممكناً تسـجيل الفظاعـات الممارسـة وتحويلها إلى بث مباشـر وغـب الطلب للحم الحـيّ المدمّى والمقطّع والمشوّه.

فمـا يحصـل فـي الثورة السـورية مـن عـرض قباحـات العنف الوحشـي وغير الإنسـاني بأكمـل صـورة توصّلت إليهـا ممارسـته على الكـرة الأرضيـة. إنه عرض للقتـل اليومـي الوقح المفتقد لأي احتشـام. قديماً كنا نتخيل ممارسـات العنف بعد أن نسـمع عنها أو نشـاهد بعض لقطاتها أو صورها. اليوم صارت هذه الممارسـات تعرض أمامنا وتدخل منازلنا من على الشاشـات حيث يتم التفنن في تخيّل مشـاهد

(26) نادر بكار، «ثقافة الكراهية»، **الأهرام**، 2013/ 7/ 8.

(27) بيسان الشيخ، «تدجين العنف.. إعدام طفل»، **الحياة** في 2013/ 6/ 15.

وتنفيذها كي تكون أكبر تأثيراً أو تخويفاً وترهيباً. كما جعل هذا النقل المباشر منا، المشاهدين، ومن الجلاد ومن الضحية شركاء في الجريمة. وهذه الشراكة تمعن في تفكيك النسيج الاجتماعي وفي تفتت الروابط الإنسانية وتفلت الغرائز وطغيانها ووحشيتها.

ما يحصل جعل الصحافية لميس فرحات تعنون مقالة لها «السوريون يتبادلون لقطات جرائم قتل غير إنسانية وكأنها بطاقات معايدة»[28].

يكتب عبد الباري عطوان واصفاً بعض هذا العنف على مسرح الجسد الإنساني: «تفاصيل المشهد السوري التي تنقلها الوكالات الأجنبية إلى العالم بأسره تقدمنا، كعرب ومسلمين، جزارين قساة القلوب، لا نعرف الرحمة، ولا نمتّ إلى الإنسانية بصلة، وكل همنا هو الذبح وسفك الدماء... جنود سوريون يطعنون رجلا ببطء في ظهره عشرات الطعنات حتى يلفظ أنفاسه الأخيرة، ويقدم زعيم معارض على قتل جندي، وتقطيع جثته، وانتزاع قلبه ويقضمه أمام الكاميرا، ويقدم فتى لا يتجاوز العاشرة من عمره على جزّ رأس سجين، بينما يقوم جندي بقطع العضو التناسلي لجثة رجل مذبوح»[29].

التنكيل الجنسي بالنساء

لطالما كان التعذيب والتنكيل ممارسين في العالم أجمع، لكن ذلك كله كان يتم بعيداً عن الأنظار وفي حقب غابرة وصار الآن ممجوجاً ومرفوضاً ومداناً. لكن بلادنا ما زالت تزخر بالعنف على أنواعه، فعدا الاقتتال والحروب المتنقلة بين مكونات مجتمعاتنا المتعددة وعدا ظواهر الإرهاب والقتل العشوائي وتفجير الكنائس والمساجد الذي طالنا وطال العراق ومصر والجزائر واليمن، كان هناك الانتحار والعنف المنزلي الذي يشمل الطفل والمرأة يضاف إلى ذلك كله العدائية في جميع أنواع السلوك. مارست الأنظمة جميع أنواع التنكيل والتعذيب طوال عقود طويلة وحولت الشعوب العربية إلى ضحايا عاجزة ومريضة ممحوّة الشخصية

(28) لميس فرحات، «السوريون يتبادلون لقطات جرائم قتل غير إنسانية وكأنها بطاقات معايدة»، **إيلاف**، 14/ 5/ 2013.

(29) عبد الباري عطوان، «التمثيل بالجثث»، **القدس العربي**، 16/ 5/ 2013.

أجسادها «ميتة – حية»، أجساد عبيد.

عرضت جريدة الحياة ملفاً كاملاً عن موضوع العنف والتحرش الممارسين في عن كل من تونس والجزائر واليمن والعراق[30]. إذن التنكيل بالجسد الأنثوي والتحرش بالنساء ظاهرة معتادة في العالم العربي ولطالما استخدم جسد المرأة للثأر من معسكر الأعداء الذين تنتمي إليهم هذه المرأة. ولقد أشار علاء الأسواني، من بين عديدين غيره، إلى التنكيل والتحرش الجنسي تجاه النساء قبل الثورات وبعدها في إحدى مقالاته:» إن التحرش الجنسي المنظم الذي ارتكبه نظام مبارك ضد المتظاهرات هو ذاته التحرش الذي تعرضت له المتظاهرات تحت حكم «الإخوان»، وهو يتطابق في المضمون مع جرائم المجلس العسكري في سحل البنات وتعريتهن وهتك أعراضهن بكشوف العذرية. الفاشية الدينية مثل الفاشية العسكرية في عدائها للمرأة وذعرها من فكرة تحررها»[31].

الجنس كسلاح والاغتصاب كسياسة

لكن في سوريا لم يقتصر التنكيل الجنسي على النساء بل تحول سياسة للنظام تطال الأولاد والرجال والنساء. وتكتب الصحافية نادين العلي «بات العنف الجنسي سياسة منهجية يتبّعها نظام بشار الأسد. ويُقال إنّ رجاله يعتدون جنسياً على نساء ورجال المعارضة، مدمّرين العائلات وحياتها. ونتيجةً للحرب الدائرة، نادراً ما تطلب النساء والفتيات اللواتي يتعرّضن للاغتصاب أثناء الحرب المساعدة أو الدعم، ولا يطّلع المختصون على ما تتعرّض له المغتصَبات»[32].

ولقد حذرت الممثلة الخاصة للأمين العام للأمم المتحدة المعنية بالعنف الجنسي أثناء الصراعات زينب بانغورا من الانتشار الواسع للعنف الجنسي في سوريا. وتناولت بانغورا في إحاطتها أمام مجلس الأمن، الذي عقد جلسة مشاورات

(30) «العنف والتحرش يتربصان بالمرأة العربية والقوانين... غائبة»، **الحياة**، الخميس 2 فبراير 2013.

(31) علاء الأسواني، «من يحترم المرأة؟»، **السفير** في 2013/ 3/ 19.

(32) نادين العلي، «نظام الأسد يعتمد «العنف الجنسي» ضد النساء والرجال: متى العدالة؟» **ناو ليبانون**، في 26 أيار 2013.

تقرير الأمم المتحدة: «هناك انتهاكات مريعة لحقوق الإنسان في سوريا»، نشرته **البي بي سي** في الثلاثاء، 4 يونيو/ حزيران 2013.

مغلقة حول الوضع الإنساني في سوريا، مسألة الاستخدام المنظم للعنف الجنسي في سوريا، واصفة إياها «بالمثيرة للقلق»!!.

وأعلنت بانغورا أمام الصحافيين في المقر الدائم بنيويورك، إن العنف الجنسي ضد النساء والرجال، وضد الفتيان والفتيات، منتشر بشكل واسع في سوريا، مشيرة إلى إنهم لا يستطيعون الدخول إلى معظم المناطق التي تسيطر عليها المعارضة. وأضافت «وجدنا أن العنف الجنسي ضد الرجل والفتيان هو وسيلة لاستخراج المعلومات منهم في السجون، إذاً، يستخدم هذا الأسلوب كتقنية للحصول على المعلومات»[33].

الحل المرعب: إبادة جماعية وتغيير ديموغرافي

يبدو أن النظام وجد حلاً مرعباً لمواجهة الثورة في سوريا. وشعار نقتلكم أو نحكمكم ليس مجرد شعار، فكل ما يحدث في سوريا يشير إلى تطبيقه الحرفي ومن دون هوادة.

» يحاصر جيش بشار الأسد شعب الغوطتين وحمص منذ نيف وعام. وبعد أن عجز عن كسر إرادة شعب هاتين المنطقتين بالقوة، ها هو يقرر شطبه من الوجود بالحصار والتجويع، ويفرض عليه طوقا من حديد ومرتزقة لا ثغرة فيه، ويتركه للموت جوعا وتحت وابل من القصف المستمر، الذي لا يتوقف ليلا أو نهارا» بهذه الكلمات طالعتنا مقالة ميشال كيلو[34]. كما حصل تخوّف من إمكانية هدم سد الفرات بعد أن قُصِف منذ فترة، من ضمن ما ينقل عن اعتقاد أهل النظام بأن كل عمران سوريا واقتصادها هو من الإنجازات «الشخصية» لآل الأسد.

تنقل صحافية إسرائيلية زارت حلب[35]:

فالحال كالحال في الصومال أو في إثيوبيا: فالأولاد ذوو جلود صفراء من

(33) تقرير الأمم المتحدة تحذر من أن العنف الجنسي منتشر بشكل واسع في سوريا، نشر في 28 شباط 2013. والتقرير للعام 2012.

(34) ميشال كيلو، «القتل تجويعاً»، مرجع سابق.

(35) فرانشيسكا بوري، «حلب مدينة جائعة ومستنزفة وقتل أبنائها لا يحرك الضمير العالمي»، يديعوت، 2013/ 11، ترجمة صحيفة القدس العربي.

حمى التيفوس، ونظرات عميقة تنغرس فيك حينما تحاول المرور بهم. فهم يبدون مثل أولاد حرب حقيقيين ممن لا يظهرون أبدا في الصحف أو في التلفاز. وهم لا يبتسمون شُكرًا حينما يُعطون كعكة. فهم مرهَقون لا كلمات عندهم، وعيونُهم في دهشة للمشاهد الفظيعة. هؤلاء هم الأولاد الحقيقيون. هم والأولاد الذين حصدتهم صواريخ الأسد ممن بُعثرت أجزاء أجسامهم في المستشفيات. ويأتي الضحايا هنا دائما في أزواج لأنه يوجد بالقرب من كل قتيل جثة أخرى لمن حاول أن يُخلّصه وأطلق قناص النار عليه.

الخاتمة: كرامة النفس وكرامة الجسد

مع أن كُتب التاريخ مليئة بذكر الثورات العربية، لكن في الحقيقة لم تكن بينها ثورة بمعناها الشعبي الحقيقي، بل كلها كانت انقلابات أو تغييرات قسرية. الثورة العربية الكبرى عام 1916 ظلت مجرد فكرة ولم تصبح ثورة تقلب الأوضاع كما حصل مؤخراً مع الانتفاضات العربية. وثورة الضباط الأحرار المصرية في عام 1952 كانت انقلابا عسكريا، وكذلك الانقلابات التي قام بها حزب البعث بشقيه السوري والعراقي.

جاءت الثورات العربية بعد مرحلة طويلة من الركود والصمت مطالبة بالحرية والكرامة.الكرامة تختصر معنى وجود الفرد، معنى الحياة. رفض الذل والعيش دون امتهان من أي نوع كان! الكرامة التي تختصر البعد الرمزي لوجود الإنسان والتي لا يتم الالتفات إليها دائماً[36].

والكرامة الإنسانية التي تعني حق الفرد في أن يعيش باحتشام على جميع مستويات وجوده. فالعيش الكريم يشتمل حق الفرد بالحصول على حاجاته المعيشية الأساسية، والتمتع بجميع حقوقه المدنية منها والسياسية والتي تضمنها له شرعة حقوق الإنسان بما فيها حقوقه الفردية وكرامته وحريته الشخصية وقبلتها جميع الأديان. والكرامة تعني عدم تعرّض الفرد لأي إهانة مهما كانت. كرامة العربي

(36) انظر كتابي **فخّ الجسد**، طبعة أولى دار الريس 2000، وطبعة ثانية دار النهضة العربية، **بيروت**، 2012. من أجل توضيح العلاقة الجدلية بين نفس وجسد: بمعنى أننا نحن أجسادنا.

الضائعة والمداسة من قبل الأنظمة الفاشية الحاكمة هي العامل المشترك الذي يكمن في عمق التحركات الراهنة وهي في الخلفية الكامنة لما يحصل. الكرامة تعطي الحياة معناها وهي في جوهر البعد الرمزي للوجود الإنساني.

ولقد برهن العديد من الانتروبولوجيين أن الجوهر الإنساني يتركز في إرث البشر الاجتماعي أكثر من إرثهم البيولوجي.

ويعني هذا أن جوهر الإنسان هو خارج الفرد ويحيل إلى مجموع علاقاته الاجتماعية. وبهذا المعنى حتى اللاوعي لا يعود محبوساً في قعر الفرد وفي جسده. فهو لا يتجسد فقط في خطابات الأفراد المعنيين بل في تجسيد الخطابات الجماعية والتي تتمثل في المؤسسات وفي الأدوات والمجسدات الفنية والمواد الأرشيفية والتراث.... باختصار في مجموع التراث الإنساني الذي ينفصل ويتعدى منتجيه ليشكل بعدا ثالثا أسماه إدوارد هال «البعد المخفي»[37] أي الثقافي بالنسبة له ومن المتفق عليه أنه البعد الرمزي.

وهذا البعد يفسّر تزامن ما يحصل في العالم العربي كما فسّر ظاهرة الاستشهاد أو «عارض» قتل النفس؛ أليست «ظاهرة» أن يحمل الصبية أنفسهم ويذهبون كما في نزهة للقيام بعمليات من هذا النوع فيعودون إلى أسرهم أشلاء؟

إن من «لا يتفهم» لماذا يقوم واحدهم بهذا، على عنفه والرفض المبدأي له، يكون لا يقيم أي اعتبار لوجود الإنسان الرمزي وللامتداد الثقافي لهذا الوجود.

نهاية الرجل الصغير

الشعوب العربية انتفضت أخيراً ونهضت تطالب باسترجاع كرامتها؛ فيما يبدو أنه بزوغ عهد جديد يخرج فيه المواطن العربي من عصور «الرجل الصغير» بحسب تسمية العالم النفسي ولهلم رايش. إنها مرحلة آيلة إلى السقوط. الرجل الجبان الخائف غير المسؤول الذي يهرب ولا يستطيع النظر إلى نفسه ولا يجرؤ على أن يكون حراً، بل يقبل أن يظل ككلب مضروب؛ هذا الرجل الصغير الذي يجعل من نفسه عبداً وشرطياً على نفسه عرف أخيراً انه وحده المسؤول عن عبوديته. فكان

(37) Edward Hall, **La dimension Cachée**, Seuil, Paris, 1984.

أن انتفـض صارخاً حريته، حرية لم يكتسـبها إذ لا ضرورة «لاكتسـاب» الحرية، إنها موجودة بشكل عفوي في كل الوظائف الحيوية، ما يقوم به هو «القضاء على جميع الموانع أمام حريته»,.

إن ما يريده الجسد الاجتماعي الثائر هو استرداد كرامة الوجود الإنساني. وهذا ما يُفسّـر الثورات العربية الراهنة. لكن لا شـك أنها ستكون مرحلة قد تطول قبل أن تتوصل إلى تغيير الأوضاع وإعادة بنائها على أسس جديدة؛ إذ لا يجب أن ننسى أن ما يُعرف بأنه «الثورة الفرنسـية» هي تلك الحقبة من الفوضى التي اندلعت في العام 1789 وطالت لمدة عام ومن ثم تبعتها فترة من العنف والفوضى ولم تتوصل الثورة الفرنسية إلى تحقيق شعاراتها إلا بعد مرور عشرات السنوات.

إنهـا مجـرد بداية لحقبـة مقبلة سـتتحقق في نهايتهـا أحلام ومطالب الشـعوب بالحرية والكرامة الإنسانية.

شعارات التأسيس في الثورة السورية وتسميات أيام الجمع

عمر كوش
باحث منفرد وكاتب
Kouch.omar@gmail.com

الملخص

تنطلق الورقة من النظر إلى اللغة، بوصفها مكوناً أساسياً للتواصل بين الناس، وإطاراً للمفاهيم الثقافية والسياسية والاجتماعية، التي تمتلك رمزية خاصة. ويجري الخوض في شعارات التأسيس، وفي رمزية الشعار السياسي في الثورة السورية، من منطلق اعتبار الشعارات السياسية، في زمن الثورة، ظاهرة، تنهل من معين حياة الناس وذاكرتهم، وتعكس طموحاتهم ومطالبهم وآمالهم وتطلعاتهم، ولها تفاعلاتها، وامتداداتها، الداخلية والخارجية. ويمكن القول أن الثورة السورية تميزت بلغة شعاراتها، التي اختلفت باختلاف الأطوار التي مرت بها الثورة، حيث بدأت كحركة احتجاجية سلمية، ثم بات لها مركبات ومكوّنات وأطر، سياسية وإعلامية وعسكرية. وامتازت التظاهرات السلمية بشعارات عفوية، ومفكّر فيها أيضاً، وتحوّلت إلى مشهديّات احتفالية، تمازج فيها الموروث الشعبي، من أغاني وأهازيج وعراضات، محليّة شعبية، مع ابتكارات فنية جديدة، لم تشهد سائر ثورات العالم الحديث مثيل لها. وتميزت مختلف أطوار الثورة السوريّة بكثرة وتغاير الشعارات المطروحة، إذ كانت في البداية تركز على الكرامة والحريّة، حيث انطلق أول شعار في الثورة السورية، وهو «الشعب السوري ما بينذل»، تبِعَهُ شعار «الله سوريا حرية وبس»، ثم مع الامتداد الأفقي للثورة، وتزايد سقوط الشهداء، وسيلان الدم في الشوارع والساحات، اختلفت الشعارات، لتطالب بإسقاط النظام الأسدي، ومحاسبة رموزه وأركانه، ولإظهار التضامن والتعاضد مع المدن والبلدات والقرى، التي تعرضت للقمع الشديد، ولحرب شاملة، مدمرة، لا تميّز بين البشر والحجر.

نحاول في هذه الورقة قراءة لغة الشعارات، وتسميات أيام جمع التظاهر، وتبيان مدلولاتها ومركّباتها، والبحث عن جذورها في المخزون الشعبي، والابتكارات التي قام بها شباب الثورة وناسها.

كلمات مفاتيح: الثورة السورية؛ مرحلة التأسيس؛ الشعار السياسي؛ الحراك الاحتجاجي؛ الثقافة الشعبية؛ اللغة الثورية؛ كوجيتو الثورة؛ أيام الجمع.

Abstract

Establishing Slogans in the Syrian Revolution

Omar Kouch

This paper starts from considering language as an essential form of communication between people and as a framework for cultural, political and social concepts which possess special symbolism. The establishing slogans are being studied from the starting point as a phenomenon in the time of the revolution. This phenomenon draws from the lives of the people and their memory. The Syrian Revolution is distinguished with the language of its slogans which changed according to its stages; the revolution which started as a peaceful protest, then possessed political, media and military compounds and frameworks. The peaceful demonstrations were characterized with the spontaneous and thoughtful slogans at the same time. It turned into celebrating scenes which combined between public heritage (songs and carnivals) and new artful inventions; a phenomenon which was the first of its kind in the modern revolutions. The different stages of the Syrian revolution were characterized with the multiplicity and changeability in slogans rose. In the beginning, they were concentrating on freedom and dignity. And then with the horizontal spread of the revolution, the increase in the number of martyrs and the flowing of blood in the streets, the slogans changed and started to demand toppling of the Assad regime and holding those in charge responsible. In this paper we try to read the language of the slogans, the names of the Fridays, to explain their denotations and components, to search their deep roots in the popular heritage and study the inventions created by the youth and people of the revolution.

Keywords: Syrian revolution; slogan; popular heritage; language; names of Fridays; Youth; Syria.

المقدمة

كتب المحتجّون السوريون آلاف الشعارات في تظاهراتهم السلمية، ورسموا، وخطّوا حروفها بدمائهم وآلامهم. وجعلوا من الجدار واللوحة واللافتة صورهم، التي حاولوا أن يُفهموا العالم من خلالها، تعبيرات ثورتهم ومطالبهم، من أجل الحرية والكرامة، والخلاص من الاستبداد المقيم عقوداً على صدورهم.

وشكلّت الشعارات التي رفعتها أيادي المتظاهرين السوريين ظاهرة مبدعة وغنية، تدعو إلى التأمل والبحث عن مكنونات هذا المخزون ومصادره، التي تنهل من ذاكرة الإنسان السوري، ومما أنتجه عقله رداً على سنوات القهر. سنوات الرعب والصمت والقمع والإذلال والكبت، والحرمان من مختلف أشكال التعبير، وبخاصة التعبير السياسي، في ظل عهود الاستبداد الثقيلة. ولعل تعبيراتها الرمزية واللغوية والثورية، تكشف مكونات ما تكتنهه دواخل السوريين من تعبيرات واحتفاليات، حرموا منها لعقود طويلة، وتلقي الضوء على حصيلة وعي، استخدم الموروث التاريخي والتراث الشعبي، وكيّفه في خدمة الحراك الثوري، ومطالب وتطلعات غالبية الناس في سوريا.

ولا تغادر مصادر ومراجع كتابات الثورة، ولغتها، تأثيرات ثورات الحرية والكرامة العربية، أو ما عُرف بثورات الربيع العربي، إضافةً إلى عمق ارتباطها بجذور عميقة، تمتد إلى الثقافة الشعبية، والحديثة، وتنهل من المعرفة، والحسّ السياسي، ومن التراث الشعبي، وترتبط بالزمن السوري الضارب عميقاً في التاريخ، وفي الوجدان، وحيث الأشواق والأمنيات. وعليه فإن محاولة دراسة المصادر الثقافية والتراثية التي نهل منها السوري، لا تنفصم عن فهم ظاهرة الحراك الثوري الاحتجاجي، وتبيان مصادر الشعارات والكتابات، التي تشكل ثقافة جماهير المحتجين، بوصفها ثقافة ثورة الإنسان السوري الجديد.

المنهج والمقاربة

تنطلـق الورقـة من النظر إلى اللغة بوصفها مكوناً أساسـياً للتواصل بين الناس، وإطاراً للمفاهيم الثقافية والسياسية والاجتماعية، التي تمتلك رمزية خاصة[1]. ويجري الخوض في شـعارات مرحلة التأسـيس، والتظاهر السـلمي في الثورة السورية، التي بـدأت شـرارتها الأولى مع مظاهرة حـيّ الحريقة، يوم 17 شـباط (فبرايـر) 2011[2]، القلب التجاري للعاصمة دمشق، ثم عرفت انطلاقتها في تظاهرة سوق الحميدية، يوم الثلاثاء 15 آذار (مارس) 2011[3]. وامتدت على طوال فترة سـبعة أشـهر من الحراك السـلمي لناس عـزّل، لتنتهي في «جمعة ماضون حتى إسـقاط النظام»، المؤرخة يوم 16 أيلول (سـبتمبر) 2011، التي رفع خلالها شـعارات عديدة، أهمها: «عندما نقتل.. نزداد إصراراً»، و«عندما نعتقل.. نزداد إصراراً»، والأهم هو شعار «الثورة انطلقت... ولن يوقفها، سـوى إسـقاط النظام»، بوصفه الشـعار الذي نفترض أنـه أعلن اكتمال مرحلة «التظاهر الأعزل» في الثورة السورية وسيرها نحو مسارات متعددة.

وتهتم الورقة بالنظر إلى رمزية الشـعار السياسـي في الثورة السـورية، لكن من منطلـق اعتبار الشـعارات السياسـية، في زمـن الثورة، ظاهـرة، تنهل مـن معين حياة الناس وذاكرتهم، وتعكس طموحاتهم ومطالبهم وآمالهم وتطلعاتهم، ولها تفاعلاتها الداخلية والخارجية.

وتتأسّـس مقاربتنا للغة الشعار السياسـي على إدراك وفهم عام لعلاقة التناسب

(1) مانفريـد فرانـك، **حـدود التواصل**، ترجمة عـز العرب الحكيـم بناني، الـدار البيضـاء، 2002، 15. وكذلك: J. Habermas, **Théorie de l'agircommunicationnel**, trad. J.M. Ferry, Paris, 1987, T. 1, p. 9.

(2) انطلقت مظاهرة عفوية في سوق الحريقة في دمشق، للمرة الأولى منذ أربعة عقود، وصل عدد المتظاهرين إلى مـا يقارب الألفي شـخص، احتجاجاً على إهانة أحد رجال الأمن لابن أحد التجـار، ردّد خلالها المتظاهرون، شـعار «الشـعب السـوري ما بينذل»، لأول مرة، وخوفاً من امتـداد المظاهرة، حضر وزيـر الداخلية في محاولة لامتصاص غضب المتظاهرين والتفاهم معهم، ووعد بمعاقبة رجل الأمن والضابط المسؤول عنه.

(3) شـهدت العاصمة دمشق، مظاهرة احتجاجية في سوق الحميدية والجامع الأموي، تطالب بالحرية، شارك فيها العشـرات. واعتقلت قوات الأمن سـتة من المحتجين. وأظهر شـريط فيديو عرضته، بعض المواقع المعارضة للنظام، عشرات المواطنين نساءً ورجالاً، وهم يتظاهرون في سوق الحميدية المجاور للجامع الأموي في وسط العاصمة دمشـق.وردد المتظاهرون شعار «الله سـورية وحرية وبس»، لأول مرة، بينما كان مصور الشريط يعلن انطلاق الشرارة الأولى للانتفاضة السورية، انظر: www.youtube.com/watch?v=NwagE–jPSXA.

الطردي المتبادلة بين اللغة والفكر من جهة أولى، وبين اللغة وطبيعة الثورة السورية من جهة أخرى. ولا شك في أن هذا يستلزم تحديداً أوليًا لتبيان وظائف لغة الشعار السياسي، والنهج الذي تعمل به، والإرهاصات والتداعيات التي تنتُج عن استخدامها، إلى جانب تحديد كيفية انتشارها وامتداد جذورها.

وقد مثّلت الشعارات والكتابات الجدارية، في مرحلة التأسيس والتظاهر الأعزل للثورة السورية، رسائل إعلامية، وراءها مرسل يبعثها ومستقبل يتلقاها، مثلها في ذلك مثل أية رسالة إعلامية أخرى، يضع المرسل في اعتباره وجهة الرسالة، وغايتها، والهدف المتوخى منها، ولذلك يتأثر شكل الرسالة ومضمونها على الدوام بطبيعة المرسل والمستقبل.

ويمكن القول إنّ الثورة السورية تميزت بشعاراتها السياسية والمطلبية والاجتماعية[4]، واختلفت مضامينها ولغتها، باختلاف مراحل أو أطوار الثورة، التي بدأ حراكها الشعبي سلمياً، ثم باتت لها مركبات ومكونات وأطر تنظيمية وسياسية وإعلامية وعسكرية.

مركبا التأسيس

صدحت حناجر المحتجّين في التظاهرات السلمية بشعارات عفوية أحياناً، ومفكّر فيها في غالب الأحيان، لكنها اكتسبت حمولات عديدة مع تحول التظاهرات اليومية إلى مشهديات بصرية وجسدية، وتشكيلات فنية، تمازجت فيها شعارات وأغاني الثورة الجديدة مع ما يختزنه الموروث الشعبي، من أغاني وأهازيج وعراضات، محلّية شعبية، مع ابتكارات فنية جديدة، لم تشهد سائر ثورات العالم الحديث مثيلاً لها.

وركّزت الشعارات المرفوعة على الكرامة والحرية، حيث انطلق شعار «الشعب السوري ما بينذل» بوصفه أوّل شعار في الثورة السورية، هتفت به جموعٌ من السوريين في منطقة «الحريقة»، القلب التجاري لمدينة دمشق، وتأقلم نفس الشعار في درعا في صيغة «الموت ولا المذلة»، بعد سقوط عدد من الشهداء، ثم

(4) جمال شحيّد، «شعارات الانتفاضة والموالاة في سوريا»، في **أوراق بحثية**، كانون الثاني (يناير)، 2012، انظر: http://www.arab–reform.net/ar

تحوّلت لغة الشعارات، من رفض المذلّة وإعلاء قيمة الكرامة، وتفضيل الموت على الخضوع، إلى المطالبة بالحرية، وجعلها مقام تشييد للغة ثورية، وذلك بالتلازم مع رفض الاستمرار في العيش في ظل الوضع القائم. وبات شعار «الله سوريا حرية وبس»، يكمل ثنائية الكرامة والحرية، بوصفهما مركبي التأسيس للثورة السورية.

وجرى التأسيس للثورة السورية حول مطالب وشعارات وطنية جامعة لكافة الفئات، تمحورت حول الكرامة والحرية، إضافة إلى مطالب اجتماعية، وتجاوز التحريض والنزعات الطائفية، وصولاً إلى المطالبة بإسقاط النظام.

وإذا كانت الشعارات الأولى تتمحور حول الحرية والكرامة، إلا أنه مع الامتداد الأفقي للحراك[5]، كرّس الالتفاف حولهما تعاضد فئات اجتماعية، وسطى وفقيرة، واسعة، وعلى وحدة السوريين، بمختلف مدنهم وبلداتهم وقراهم، وبمختلف أطيافهم الدينية والمذهبية والإثنية، جسّدها شعار «واحد واحد واحد.. الشعب السوري واحد»، بل إن الشعار ذاته، «بالروح بالدم نفديك يا درعا»، أعلن امتداد التعاضد والتكاتف إلى مختلف المناطق، حيث تناوبت وتتالت أسماء المدن والبلدات السورية الأخرى فيه، من الجنوب إلى الشمال ومن الغرب إلى الشرق[6].

وبالرغم من محاولات تنمية وتقوية مختلف الانتماءات – ما قبل المدنية– من مناطقية وعشائرية وطائفية ومذهبية، التي فعلت فعلها على مدى عقود عديدة من الزمن، وأنتجت وعياً إيديولوجياً زائفاً، بل ومقلوباً وعصابياً، وسلوكاً أقلّوياً

(5) بدأ الامتداد الأفقي للثورة السورية منذ الأيام الأولى لها، حيث خرجت في أول يوم جمعة (جمعة الكرامة: 18 مارس 2011) مظاهرات في العديد من المدن والبلدات السورية، منها: درعا وحي الميدان والمزة والمرجة في دمشق، وفي الزبداني، وفي منطقة القامشلي وعامودا واللاذقية ودير الزور، وفي حمص وطرطوس، وإدلب وحماة وسواها. وفي جمعة الإصرار (15 أفريل 2011)، التحمت مظاهرة دوما بمظاهرة حرستا في مشهد مهيب، هزّ وجدان السوريين، ثم انضمت روافد من عربين وزملكا، وسارت الحشود الكبيرة إلى ساحة العباسيين في دمشق، كي تلتقي بمتظاهرين آخرين، وحاول المتظاهرون الاعتصام في الساحة لكن قوات الأمن واجهتهم بإطلاق الرصاص. وقبل ذلك بثلاثة دخلت الاحتجاجات أيضاً حرم الجامعات السورية لأول مرة، في دمشق و« حلب» يومي الاثنين والثلاثاء 11– 12 أفريل 2011.

(6) وكذلك كان الأمر حين تقتحم قوات النظام مدينة أو بلدة أو ترتكب مجزرة فيها، يرتفع شعار دعم ومساندة لها، مثل: «يا درعا.. حنا ماعاكي للموت»، أو «يا حمص حنا معاكي للموت» أو «يا حلب حنا معاكي للموت» وسوى ذلك.

لـدى البعـض، إلّا أنّ جموعاً هامة من النـاس لم تنكص إلـى انتماءاتها الضيقة، بل تبنّت انتماءاتٍ إنسـانيةً واسـعةً، من دون القفز على – أو تجـاوز – انتمائها الوطني، ولـم ترتهن إلـى نزعات جهويـة أو فئوية أو أنانيـة وذاتوية. وانطلقت شـعارات ترد علـى الشـحن الطائفـي الذي قام بـه النظام منذ اليـوم الأول للثورة، مثـل «نحنا بدنا الحرية..إسلام ومسيحية..ودروز وعلوية». «لا إخوان ولا سلفية..نحنا بدنا الحرية». و«لا سـلفية ولا إخوان..ثورتنا ثورة شـجعان». و«لا سـلفية ولا إرهاب..ثورتنا ثورة شباب».

ولا يعـدم الأمـر وجود ارتـكاس في بعض الحـالات إلى مختلـف الانتماءات مـا قبل المدنية، بسـبب غيـاب المواطنة، إلى جانب ممارسـات وسياسـات التمييز، والاضطهاد والقمع والتهميش، من طرف سـلطة طاغية، عاملت الناس على أسـاس كونهم رعايا لها، وليسوا مواطنين في دولة، لهم حقوقهم، وعليهم واجبات، يضمنها دسـتور البلاد. إضافة إلى تعميم الخوف، ونشـر ثقافته، التي سادت، بوصفها ظاهرة راسـخة، تحـوّل – فـي ظلهـا – نـاسٌ كثر إلـى كتلة صماء مـن الخانعيـن، الذين لا يتفوهـون، إلا مـا تقوله السـلطات والأجهـزة السياسـية والإعلامية، وليـس لهم إلا السمع والطاعة، وترداد الشعارات السلطوية الطنّانة[7].

ومع تزايد سقوط الشهداء وسيلان الدم في الشوارع والساحات تغايرت الشعارات، لتطالب بإسـقاط النظام ورحيل رمزه، ولإظهار التضامـن والتعاضد مع مختلف المدن والبلدات التي تعرضت للقمع الشديد[8]. أما عندما برز المكون العسكري، من منشقين عـن الجيـش النظامي ومدنيين فارقـوا إدارة الدولـة، راحت الشـعارات تطالب بحماية المدنيين، وتحيي الجيش الحرّ، وتطالب بالتسليح، وسوى ذلك[9].

في شـعارات التأسـيس للثورة، اختُصر الشـعار السياسـي في أبسط صوره، في كلمة واحدة، هي «حرية»، يؤطّرها الترداد وحركات الأيادي والأجسـاد، وتصدح بها

(7) مثل شعار: «بالروح بالدم.. نفديك يا بشار» و«إلى الأبد إلى الأبد.. يا حافظ الأسد».

(8) حسـب إحصـاءات قاعدة بيانات شـهداء الثورة السـورية»، بلغ عدد الشـهداء خلال الشـهر الأول للثورة 119 شـهيداً، بينما ارتفع في الشـهر الثاني إلى 724 شـهيداً، ووصل إلى 1107 شـهداء في الشـهر العاشـر مع عمر الثورة، انظر: http://syrianshuhada.com/?a=st&st=8.

(9) مثل شعار: «الله محيي الجيش الحر».

حناجر المحتجين، صغاراً وكبار، نساءً ورجالا. ويستمد اقتضاب الشكل روحيّته من تركيب المعنى، بالنظر إلى أن هذا اللفظ البسيط يحيل في البداية إلى معرفة ثقافية خاصة في اللغة العربية، لكن هذه المعرفة تتجاوز حدود ما تمثله الدائرة اللسانية، لأنه اكتسب بعداً عربياً ثم بعداً عالمياً. والفضل يعود إلى الثورات العربية في تحوّل الشعار إلى مفهوم له أبعاد إجرائية متنوعة على مستوى القراءة، حتى باتت كلمات مثل «حرية» و«ارحل» مقروءة عالمياً، وغدت كل منها علامة من غير تركيب، تقترح خطابات عالمية، وتدرك ضمن المقولات المشكلة.

ولا يغيب عن لغة شعارات الثورة عنصرا الذات والذاكرة، فـ «أنا» المحتج ليست حاضرة في صرخاته فقط، بل حاضرة في أكثر من خطاطة وشعار[10]. وتحوّل العديد منها إلى مقولات مفهومية في الثورة، حوّلت أصحابها إلى أيقونات.

الذاكرة والتاريخ

جرت الإحالة في أكثر من شعار إلى الذاكرة السورية والتاريخ السوري، حيث راح المحتجون في درعا، مثلاً، يرددون شعاراتهم على وقع الأهازيج، التي تزخ بها منطقة حوران، من «الميحة»، و«السحجة»، و«الدرازية»، و«الجوفية»، و«الشعرافية»، و«الحورانية»، و«الشمالية» و«النسورانية»[11]. ولعبت الأهازيج والعراضات ومختلف أنواع الدبكات والرقص دورها الخاص في التأثير المباشر في الناس، وفق طبيعة تعبيرية خاصة. وباتت تتحكم في الانفعالات ولا تكترث للمفاهيم، بوصفها شعلة تضيء ظلاماً. وفي حالات الانفعال لا يفكر الإنسان، لذلك ارتبطت الموسيقى والأهازيج بالجسد الفاعل، والجسد المتحرك. وهذا ما يميز طبيعة الهوى، بوصفه تجاوز الحدود العادية المحرر للانفعال والدافع به في كل الاتجاهات. وقد تحقق ذلك في التظاهرات التي عمّت مختلف المدن والبلدات والقرى السورية، من خلال

(10) مثل شعار: «علمني التاريخ... الذي يكتب بالدم لا يمحى».

(11) تزخر حوران بالعديد من أنواع الدبكات الشعبية، أهمها «الميحة والسحجة والدرازية والجوفية والشعرافية والحورانية والشمالية والنسورانية»، التي اقترنت بالعادات الاجتماعية، وطبيعة العمل الزراعي، ومناسبات الأعراس والتقاليد الاجتماعية بالحقل والبيدر. وهي أنواع من الرقص، تعبّر عن الأحزان والأفراح والاحتفالات، وتتميز بطابعها الجماعي التراثي.

تلاطم أمواج أجساد المتظاهرين في مشهديات، لم تعرفها سوريا من قبل[12].

ولعل الجديد الذي قدمته الثورة السورية في حركات الجسد هو الكرنفالات أو الاحتفاليات المرافقة لها، حيث، وبتنظيم متناغم ومدروس، تصطف أجساد المتظاهرين بشكل خطوط وصفوف أو دوائر في ساحة أو شارع، ثم مع ترداد الشعارات يجلسون دفعة واحدة، وحين تشتد الحماسة في مقطع معين من الشعارات أو الأغاني، تنهض الأجساد دفعة واحدة، يليها الارتفاع ثم الانخفاض في حركات تشبه الأمواج المتتالية بتسارع متناغم، مشكلةً أجساد بشرية.

ولا شك في أنه لا يمكن للمحتجين أن يتظاهروا لساعات وأيام وشهور دون أن يغنوا، وينتجوا أغانيهم الخاصة بهم، في كل منطقة،أو حي أو بلدة، ويرددوا شعارات لها وقع وتأثير في الأذن قبل العقل. وباعتبار أن الدبكات المرافقة للأهازيج والعراضات تطاول الجانب الحسي من الإنسان، فإن هذا الجانب عندما يتجسد في الجسد الثائر، فإنه يحتاج إلى طاقة روحية، لكي يستمر، ويفرز كل طاقاته ومكنوناته، فكثير من المتظاهرين اكتشفوا أجسادهم وأصواتهم، لأول مرة، في حياتهم في ميادين التظاهر وخلال فسحات الحرية.

مشهديات التشييع

لعل ما يلفت النظر هو الشعارات التي تطلق في مراسم الدفن، مثل «يا شهيد ارتاح ارتاح... رح منواصل الكفاح». و«يا شهيد ويا مجروح... دمك هدر ما بروح». «والله لناخذ بالتار... جهّز حالك يا بشار». وتحولت مراسم دفن الشهداء، الذين يسقطون يومياً برصاص وقذائف وصواريخ وبراميل قوات النظام، إلى طقوس احتفالية، تروي وتجدّد حكاية الشهادة، حيث يستحضر مشيعو مواكب شهداء الثورة التاريخ ويبعثرونه، ويُعيدون ترتيبه، بغية صناعة مستقبل جديد.

(12) مشهديات تلاطم أجساد المتظاهرين، بدأت في أحياء مدينة حُمْص القديمة، في وقت مبكر من الثورة، لكن من أقوى المشهديات هي تظاهرة حماة في «جمعة إرحل» (1 يوليو 2011)، التي شارك فيها أكثر من نصف مليون متظاهر، انظر على اليوتيوب:
http://www.youtube.com/watch?v=8–QFVL5rDyI وكذلك:
http://www.youtube.com/watch?v=LUfwil1bF38

وأمام مشهديات التشييع، يتوجب الوقوف طويلاً، لتفحّص ملامح الثائرين، أولئك الذين يخرجون – كل يوم – إلى التظاهرات رافعين جثامين الشهداء، قبل أن يرفعهم رصفاؤهم في نعش جديد. أبطال حالمون بالحرية، مجهولو الاسم والعنوان. شهروا مقام البطولة الماثلة في إسقاط الخوف. ومن يقتل الخوف يمكنه أن يفعل ما يريد.

ويمتد الأمر إلى معنى أن يشيّع إنسان أحد رصفائه، وهو يعلم أنه قد يأخذ مكانه في تابوت التشييع في يوم ما، لذلك يأخذ طقس التشييع معنى مختلفاً في زمن الثورة السورية، ويثير انفعالات خاصة، حين يحمل نعش الشهيد، الملفوف بعلم الثورة، على أكتاف المشيعين الذين يدورون على محيط دائرة، تتسع مع الهتافات والصيحات، فتزداد الحمية، ويتصاعد الهوى، ويصل الانفعال إلى حدّ النشوة الروحية، ويبلغ الحال أوجه.

لقد باتت مشاهدة الموت في سوريا يومية، ويمكن أن تحدث في أية لحظة، ولعل الموت فجائي، ولحظته أقصر من أي تسجيل مصوّر يُبثّ على «يوتيوب»[13]. ويمكن مشاهدة الموت عبر لقطة تظهر رجلاً ملفوفاً بكفن أبيض، تحيط برأسه شرائط بيضاء، وتحشو أنفه قطعة قطن بيضاء. لكن الموت أيضاً تحوّل إلى شبح يحوم فوق الأطفال والرجال والنساء والشيوخ، حيث يحوّلهم إلى مجرد أجساد أطفال مكدسة فوق بعضها البعض، في خطوط طويلة لا تنتهي. إنه موت السوريين المكدسين بسرعة خارقة، ومع ذلك يمكن القول أن لا شيء يخفف من رغبة السوريين في الانعتاق والتحرر، والرغبة في الوصول إلى فضاءات جديدة، وبناء صروح الحرية وتشييد مقاماتها.

لغة الشعارات

تشير لغة الشعار السياسي في الثورة السورية إلى رمزية خاصة، وإلى تحوّلها وتجسّدها في ثنايا خطاب يتوجه إلى عموم السوريين، حتى باتت مكوناً أساسياً

(13) استخدم إعلاميو الثورة ونشطائها اليوتيوب لبث مقاطع مصورة وفيديوهات، تصوّر المظاهرات، والمجازر، ومواكب تشييع الشهداء، ولحظات القصف الذي تتعرض له المناطق الثائرة. وهناك أرشيف كبير جداً.

للتواصل بين المحتجين والجمهور العام، الأمر الذي شكّل ظاهرة لمأسسة مفاهيم الثورة، ومخاطبة جموع الداخل والخارج.

إنّ من ينظر في لغة شعارات الثورة السورية التأسيسية، يجد أنها لم تك أسيرة التظاهرات والاحتجاجات وظرفيتها، بل إن كثيراً منها لا يصلح للإنشاد في المظاهرات، مثل شعار: «مظاهراتنا سلمية..مطالبنا شرعية» و«النظام اللي بيجيك منو شبّيح سقّطوا واستريح». «الشعب الفلسطيني المذبوح يتضامن مع الشعب السوري المذبوح». «ونحن نحب الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا». «تصبحون على وطن» وتصبحون على حرية». «عمو الشهيد عدنان وهبة سلّم لي على رفقاتي أطفال الحولة». «سوري = علوي + درزي + مسيحي + سني + إسماعيلي + إلخ».. «الفرق بين العدل والانتقام كالفرق بين الثورة والنظام» و«رصاصكم لن يقتل سوى الخوف فينا».

وتنطوي كلمات مثل هذه الشعارات على أبعاد، تتجاوز ما يخاطب وجدان المتظاهر، ففيها خيبة ورجاء وحزن وفرح، تشكل ما هو أعقد من توظيفها في تظاهرة أو حراك احتجاجي إلى ما هو وطني. وبالتالي، يمكن القول بأن لغة بعض شعارات الثورة، تسعى إلى تجاوز الثورة للوصول إلى ما هو دائم ومستمر في الناس، أي تجاوز الجوهر السياسي للشعار السياسي إلى جوهر إنساني، الأمر الذي يكشف أن الثورة السورية إنسانية وليست سياسية[14].

وقد اعتبر الفيلسوف الألماني، مارتن هايدغر، اللغة أحد المكوِّنات الأساسية، التي لا تشكل وسيلة للتواصل بين الناس فحسب، بل إطارًا يحدد المفاهيم الثقافية والسياسية والاجتماعية التي تشكل المنظومة الفلسفية لمجتمع ما. ومن ضمن هذه

(14) من الأمثلة على الطابع الإنساني والأخلاقي للثورة السورية أن قادة الحراك المدني السلمي الذي قتلتهم قوات النظام، مثل غياث مطر ويحيى الشربجي، كانوا يوزعون التمر والخبز والماء على الجنود الذي يقتحمون مناطقهم، ونظموا مظاهرات كانت تحمل الورود وأغصان الزيتون، وكانوا يعطون أجهزة هواتفهم للجنود على الحواجز كي يُطَمْئنوا ويَطْمَئِنوا على أهاليهم. ومن الأمثلة الأخرى، الكلمات الخالدة، التي قالها الشهيد العقيد يوسف الجادر، قائد عملية تحرير مدرسة المشاة، حين سُئل عن شعوره بعد تحريرها، فقال: «والله مزعوج، لأنو هاي الدبابات دبابتنا، وهدول العناصر إخوتنا، والله العظيم.. والله العظيم، كلما بشوف إنسان مقتول مننا، أو منهم، بزعل».
انظر: http://www.youtube.com/watch?v=zifYd0zVdSM.

المفاهيم ما يرتبط إلى حد ما بمسألة «رمزّية» اللغة، وهي مسألة يغوصُ فيها الناس، من دون إدراك، أو بشكل لاواعٍ[15].

إنّ من قام بكتابة الشعارات هم الشباب، من الذكور والإناث، المنخرطون في العمل الميداني، وخاصة شباب التنسيقيات، إلى جانب بعض الأفراد والمجموعات غير المنظمة. وهم في الغالب من الشباب، الحاصل على قسط لا بأس به من التعليم والثقافة، أما صياغة الشعار، فقد تكون من فعل الكتّاب أنفسهم أو بتوجيه من القيادات الميدانية[16].

وقد تكون الكتابة بعد تخطيط مسبق أو توجيه خارجي، كما قد تكون بمبادرة فردية ذاتية، حيث يقوم مجموعة أشخاص تربطهم صداقة أو علاقة ضمن تنظيمية في تنسيقية الحي أو المدينة، ويكون هنالك تنسيق وتخطيط سابق واتفاق على ما يراد كتابته.

ولا تغادر مصادر ومراجع، شعارات الثورة ولغتها، تأثيرات ثورات الحرية والكرامة العربية، أو ما عرف بثورات الربيع العربي، إضافة إلى عمق ارتباطها بجذور عميقة، تمتد إلى الثقافة الشعبية، وتنهل من المعرفي والحسي، السياسي والاجتماعي، ومن التراث الشعبي، وترتبط بالزمن السوري، الضارب عميقاً في

(15) إبراهيم أحمد، **أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر**، بيروت، الدار العربية للعلوم، ط1، 2008.
وكذلك: إيلي حداد، حول رمزية اللغة، في:
http://www.maaber.org/issue_april12/lookout4.htm

(16) انتشرت التنسيقيات في مختلف أحياء المدن والبلدات والقرى السورية، وظهر أغلبها في أوائل شهر مايو 2011، ونشأت في ضوء الحاجة الملحة إلى قيادة وتنظيم المظاهرات ومختلف فعاليات الحراك الاحتجاجي الشعبي. من التنسيقيات التي اشتهرت، تنسيقية كفرنبل، نظراً لتميّز شعاراتها ورسوماتها. ويتقاسم العمل في التنسيقية مجموعة مكونة من حوالي عشرين شاباً، موزعين على مكاتب للحراك المدني والتحشيد، والعمل الإسعافي والإغاثي، وعلى المكتب الإعلامي، حيث المسؤول عن الرسومات على اللافتات الصغيرة هو الفنان احمد جلل، أما الرسومات على اللافتات الكبيرة من القماش، فهو الفنان رائد فارس. وهناك من يترجم الشعارات إلى اللغة الإنكليزية. ويستقي أعضاء التنسيقية أفكار شعاراتهم من نقاشهم الجماعي ومن الناس أيضاً.
انظر: http://the–syrian.com/archives/99083
أنظر أيضاً:
https://www.facebook.com/media/set/?set=a.348641575220978.85947.115708715180933
&type=3

التاريـخ، وفي الوجدان، حيث الأشـواق والأمنيـات والأحلام تكمن دافئـة في ثنايا الذاكرة الجمعية.

ولا شـك فـي أن اللغة الثوريـة تُنتِج فكراً ثوريـاً، وبنفس الوقـت يمكن القول بـأن الفكر الثوري يُنتج لغة ثورية. هذه العلاقة الطردية تنطبق أيضاً على العلاقة بين اللغة وطبيعة النخبة الثورية، التي تقود الثورة. وفي المقابل، فإن السلطة الاستبدادية أنتجـت على مدار أربعة عقود لغة اسـتبدادية، بحيث باتت اللغـة العربية التي يتكلم بها أهل الحكم لغة تسلطية قمعية، نتيجة الاستبداد السياسي المقيم[17].

وإن كان الانفعـال طاقـة تعبيرية تسـعى الكلمات إلى تنظيمهـا وترويضها، فإن اللغـة الثوريـة التي وظفها حراك الشـباب السـوري فـي التظاهـرات وميادين العمل الميدانـي المختلفة، أنتجت فكراً ثورياً جديداً، مختلفاً كل الاختلاف عن لغة ثوريّي الأمس، ثوريي أفكار وأحزاب ومخلفات الحرب البادرة وإرهاصاتها. وهو أمر يفسر وجود هوة كبيرة بين خطاب الثائرين السوريين وخطاب مختلف مجالس وتنظيمات وهيئات المعارضة السـورية، بل ويبدو أحياناً أن خطاب بعض شخصيات المعارضة المتقادمـة، يفتـرق تماماً عن خطاب جيل الثورة الجديد، بـل، ويقترب، ويلتقي، في أجزاء منه مع خطاب السلطة الاستبدادية.

غير أن الحروف الواضحات، والغامضات كذلك، التي تحيل إلى الشـعار، إنما تحيل إلى اللغة التي تقول الأشياء، أشياء الوطن، والوطن موجود في الثورة، والثورة لا تنتظـر أحداً ولا شـيئاً، بل، لا تعرف الانتظار، فمن تأخـرت ولادته، فإن أحداً لا ينتظـره، ذلـك أن الماضي يمضي كما هو، لا يُقاد ولا يقـود، ولا يتبقى منه غير آثار قد تذوب ولا تذوب، وذكريات قد تمحى ولا تمحى.

وفـي الإنشـاء الثـوري أو لِنَقُـل الخلـق الثـوري، يسـتخدم الإنسـان الكلمات والحروف، ويركبهـا جمالياً ليخلق منها صياغات تعجُنها الأحاسـيس والانفعالات، وهـذا يجعـل اللغـة ترتعـش وتثغثَغ، أو حتـى تغنّي وتهتـف وتصرخ، وهو مـا يميّز شـعارات الثـورة السـورية، إذ نجدها تسـتبدل الانفعالات ومختلـف المؤثرات، من مشـاهد ووجوه ورؤى وصيرورات بحقول، أو مركبات أحاسـيس تحل محل اللغة،

(17) انظر خطاب بشار الأسد، بتاريخ 10 يناير 2011 http://www.cflit.net/speeches.htm

فتنشأ بذلك لغة أخرى داخل اللغة.

لغة اللغة هذه، تنادي شعباً للمجيء وأرضاً أو وطناً كي يستريح، ولأجل ذلك يطوّع المحتج السوري لغته، يبعثرها ويجعلها تهتز ويحضنها ويداعبها. وقد يمزّقها كي يحصل منها على ما يريد من أحاسيس، تجسّد العذاب الإنساني المتجدد على مدى يقارب الثلاث سنوات.

وقد دخل العديد من الشعارات والكتابات مرحلة العقل الثوري، بعد أن أزاحت عن طريقها العقل السلطوي، ثم انتقلت من بعد لتتراص على مقامات تشييد، جسّدها سوريون في مظاهراتهم وهتافاتهم وحركات أجسادهم. وجرت الإحالة في أكثر من شعار إلى الذاكرة السورية والتاريخ السوري. على أن يفهم من كلمة سوريا، البشر والإقليم والبيئة المكتنفة.

وعلى مدى أشهر عديدة، ارتبطت شخصية المتظاهر السوري ببطولة مفهومية في حدث الثورة، جسّدتها مظاهرات درعا وبانياس والبيضاء والميدان والزبداني وحمص وحماة ودير الزور وجامعة حلب وسواها.

لغة السلطة

في المقابل، أنتجت السلطة الاستبدادية في سوريا، على مدار أكثر من أربعة عقود، لغة استبدادية، بحيث باتت اللغة العربية التي يتكلم بها أهل الحكم لغة تسلطية قمعية، نتيجة سيادة مركبات الاستبداد المتعدد المركبات والحوامل. ويمكن تتبّع الدور الذي مارسته لغة السلطة، عبر الشعارات الفارغة التي رفعتها، بدء من شعار «الله، سوريا، بشار، وبس»، وصولاً إلى شعار «الأسد..أو نحرق البلد».

وقد أسهمت شعارات النظام الأسدي، بنسختيه، الأب والابن، في تثبيت سطوته وهيمنته، ونشر ثقافة الخوف، وفي صناعة أسطورة الأسد، بوصفه الزعيم الأوحد، وتعزيز ديكتاتوريته، وفي شل قدرة الآخرين على المقاومة والرفض.

وبالنظر إلى الوظيفة التي تقوم بها اللغة السياسية للأنظمة الاستبدادية الحاكمة، نجد أن وظيفة اللغة التي سكنت جميع الخطب والكتابات السياسية لرموز النظام السوري، تنحصر في الدفاع عن سياسات، لا يمكن الدفاع عنها، أو تبريرها في الواقع،وتقدم نموذجاً للغة تحاول إلباس الأكاذيب ثوب الحقائق،في محاولة لجعلها

أداة فرض لضمان استمرار النظام.

وقد أفضى ذلك إلى خلق نوع من اللغة الفاسدة والمضللة، وإلى تقويتها حتى تَّصبح مهيمنة ومسيطرة، بينما تُحارب اللغة الثائرة، كل من يحاول إخفائها وإسكاتها وتكميم أفواه أصحابها. إضافة إلى أن لغة السلطة الاستبدادية، كانت عامودية، موجهة من أعلى إلى أسفل، لا يدخلها الحوار، بل ولا تقرّ به، بعكس لغة السلطة الديمقراطية والليبرالية، فهي أفقية تفتح باستمرار على لغة «الآخر».

ربما تستطيع اللغة الديكتاتورية تحقيق وظيفتها الرئيسة؛ أي الدفاع عما لا يمكن الدفاع عنه، بواسطة ظواهر من قبيل التلطّفات، والغموض الإبهامي المطلق، إضافة إلى الاستعارات الفاسدة والكلمات الطويلة والمصطلحات المنهِكة. هذه الظواهر تمثّل بعض الخصائص اللغوية والبلاغية للخطاب السياسي الفاسد، التي يلجأ إليها الشخص بشكل غريزي، حين توجد فجوة بين أهدافه الحقيقية والمعلنة.

ولعبت لغة السلطة دوراً في تثبيت سطوتها وهيمنتها، وفي صناعة أسطورة الزعيم الأوحد، وتعزيز ديكتاتوريته، وفي شل قدرة الآخرين على المقاومة والرفض. إن لغة السلطة تُعد نموذجا واقعيا للخداع والتضليل، وهي في الوقت ذاته، أداة القهر الأساسية. فحين لا تنجح اللغة في تضليل الآخرين، تُستخدم في قهرهم[18].

غير أن زمن الثورة حطّم جميع دوائر الخوف، وكسر كل الحواجز، وأنتج لغة للشعار السياسي، ساهمت في تحطيم لغة السلطة، بوصفها نموذجاً للخداع والتضليل، وفي الوقت ذاته، أداة القهر الأساسية، حيث فقدت لغة السلطة القامعة، في زمن الثورة، قدرتها في السيطرة على أفعال الناس، وبات أصحابها يدركون أن لا مكان لهم في العالم الجديد الذي خلقته الثورة.

كوجيتو الثورة

شكلت الصرخة التي خرجت من أعماق «أحمد عبد الوهاب» : «أنا إنسان..

(18) عماد عبد اللطيف، «اللغة والثورة.. نقد الخطاب السياسي في أعمال جورج أورويل،» **مجلة نزوى**، 69 (يناير، 2012)، انظر:

http://www.nizwa.com/articles.php?id=3811

ماني حيوان»، كوجيتو الثورة السورية بامتياز، ودخلت قاموسها الفلسفي، بوصفها المفهوم – الحدث المؤسس للثورة، التي انبثقت عن حراك احتجاجي سلمي عام، انطلق يوم15 مارس 2010، وراح أبناؤه العزل ينشدون الأغاني ويرددون الشعارات، ويطالبون بالخلاص من ثقل الاستبداد المقيم على صدورهم[19].

وأحمد عبد الوهاب، إنسان ينشد الحرية واسترجاع الكرامة، مثله مثل عامة السوريين. ليس فيلسوفاً ولا عالماً، بل ولد في الثورة السورية ومعها، حيث وجد تحقق كينونته – مثل كثير من السوريين – فيها، وتحوّل إلى أيقونة من أيقوناتها، بعد أن دشنت عبارته كوجيتو كينونة الثورة، بوصفها مفهوماً رصفت مركباته مقام الثورة، ودمج عناصره الذات والذاكرة، وأعلن اكتشاف الذات والصوت واللسان، الأمر الذي يشي بأن «أنا» المحتج باتت حاضرة ليس فقط في صرخاته، بل حاضرة كذلك في لغة الشعارات والكتابات، التي خطها أطفال درعا ومبدعو كفرنبل وشباب بستان القصر وجامعة حلب والميدان والزبداني ودوما وحمص وإدلب والقامشلي ومختلف شوارع وساحات الثورة في سوريا.

ويمكن أن نستخرج من الصيغة: «أنا إنسان.. ماني حيوان» معاني ومركّبات ودلالات كثيرة لا حصر لها، ونحمِلُها بحمولات متعدّدة، تتكاثر أو تتكثر مكوناتها وتتوالد الواحدة من الأخرى، بتغير الفعل وزمنه، والفاعل وضميره، أو بتغيير صيغة الجملة. ذلك أن اللغة العربية، شأنها شأن كثير من اللغات، تمتلك سياقات كثيرة بمعنى واحد أو بمعان كثيرة، هذه القدرة على استخراج التعدّد والاختلاف في المعاني والدلالات، أسماها الفلاسفة، القدرة على التفلسف.

في هذه الصيغة يؤسس كوجيتو الثورة السورية مفهوماً فلسفياً، أو لنقل مفهوماً ثورياً، يمكن استعراض مستويين يؤطرانه، الأول: في صيغة «**أنا إنسان**» التي تجمع بين الذات والوجود الإنساني، إذ حين تمتهن الكرامة، يعتصر القلب ألماً، ويصرخ الإنسان بكل جوارحه: أنا إنسان، بوصفها مقولة تأكيد وجود حرّ. أما المستوى الثاني، فيتحدد في صيغة «**ماني حيوان**» التي تنفي عن الإنسان الفرد صفة الحيوانية، تمييزاً عنه، بامتلاك الكرامة. ومن يمتلك الكرامة يشعر بوجوده الإنساني المعزز،

(19) تعبير النبي الأعزل يعود إلى إسحاق دويتشر، وذلك في كتابه النبي الأعزل، الذي تناول فيه حياة تروتسكي.

ويتحرر من العبودية، حيث الكرامة والحرية، هما مركبا التأسيس في الثورة السورية، جمعتهما أنا الثائر كي تجسد كينونته، فالوجود هنا وجود كينونة، والكرامة هي كرامة إنسانية، لذلك نهضت الثورة السورية على كينونة حرةّ، رافضاً للإذلال والإهانة، الأمر الذي يفسر أن شعار التأسيس منذ الشرارة الأولى للثورة انطلق في صيغة «الشعب السوري ما بينذل» في ساحة «الحريقة»، في قلب دمشق، ثم وجد أقلمته في مدينة درعا في صيغة «الموت ولا المذلة»، وترادف مع شعار «حرية.. حرية»، وراحت جموع المحتجين العزل ترده في سائر أحياء المدن وشوارع البلدات والمناطق السورية.

ويحيل المستوى الأول للكوجيتو على الذات الإنسانية الحرّة، التي يكتمل وجودها في المستوى الثاني، بوصفه وجود كينونة كريمة أيضاً، ولا أسبقية فيما بين مكونات الكوجيتو، بل ترابط، لا يحيل إلى بناء تراتبية ما، حيث الكرامة والحرية هما شرطا تحقق الكينونة، فيما الثورة فعل هادف لتحقق الحرية والتحرر، أي شرط تحقق للكينونة، بوصفه شرط وجود الذات، وناظم علاقتها وجودها بالآخر، والعالم والأشياء، وضمن ذلك وجود الوطن والبشر والإقليم والتاريخ.. إلخ.

وعلى الإجمال، فإن كوجيتو الثورة السورية ذاته، يحيل إلى قول إشاري حواري، يأخذ صيغة جملة شرطية، ويحتوي على مكونات الكينونة والحرية والكرامة وتنغلق في: «أنا إنسان ماني حيوان»، حيث تقدّم مكوّناته ومركّباته نفسها، بوصفها قيماً تستند إلى الموروث الإنساني، وليس فقط موروثنا الثقافي، أما مرجعه فيعود إلى الحداثة وإنجازاتها المعرفية المتعددة.

تسميات أيام الجمع

التسمية، بشكل عام، تُجَسّد عملية انتقال الحدث السياسي، من الحقل الواقعي إلى الحقل التعبيري، بمعنى تثبيته قولياً. وفيما يخص تسمية أيام الجمع، في الثورات العربية، فهي عملية سياسية بامتياز، القصد منها تحديد وقائع الحدث اسمياً، وعكس تعدد مراحل الثورة وتطورها.

ويتضمّن خطاب التسميات، عموماً، مجموعة من العناصر المكونة، التي تتآلف وتتّسِق طبقاً لقوانين محدّدة. ومن المفترض تحليل هذه العناصر، والكشف عن

ماهيتها واستخلاص العلاقات التي تربطها ببعضها، أي معرفة النظام السيميائي الكامن وراء الخطاب المرسل لها[20].

وقد اتخذت التسميات التي أطلقت على أيام الجمع في مرحلة تأسيس والتظاهر السلمي في الثورة السورية، طابعاً أخلاقياً في البداية ثم سياسياً وتاريخياً، ولم تتخذ طابعاً دينياً في مرحلة التأسيس والتظاهر السلمي، حيث حملت أول جمعة تظاهر اسم «جمعة الكرامة» يوم 18 آذار (مارس) 2011، تلتها جمعة العزة بيوم 25 آذار (مارس) 2011.

ويلاحظ على «تسميات جمع التظاهر» أنها تختلف عن الشعارات، من جهة تحميلها خطاباً موجهاً، ومفكَّراً فيه، يعكس مطالب الثوار والرسائل، التي يريدون إيصالها إلى الداخل السوري، وإلى الخارج، كما يحمل مسحة إيديولوجية دينية.

ويستند مقياس اختيار الاسم إلى المستجدات على الأرض، والتطورات السياسية، وبشكل يعكس المناخ العام الذي يسود بين صفوف المحتجّين ضدّ النظام الأسدي. وهناك من يعتبر أن الإصرار على مواصلة إطلاق التسميات، «يُعَدُّ رافداً إعلاّمياً، يُغَذّي الثورة، ويجعلُها تحافظ على حيويّتها الثورية»[21].

وقد انبرت صفحة «الثورة السورية ضد بشار الأسد»، للإشراف على إطلاق تسميات أيام المجمع، حيث تقترح عدة تسميات، تطرح على تصويت إلكتروني على الفيس بوك، ليتم اختيار الاسم الأعلى تصويتاً». وإذا كانت عملية التصويت لها بعض الإيجابيات وخاصة الطابع الديمقراطي لها، والذي يرضي الغالبية من الذين يقومون بالتصويت، فإن هذه العملية لم تكن دائماً موفقة، من حيث الإجابة عن الأسئلة السابقة الذكر. كما أن عملية التصويت من خلال الإنترنت، ليست متاحة بسهولة للشعب السوري في الداخل، ولذلك فالنتائج قد لا تعكس تماماً وجهة نظر الداخل، وبناء على ذلك طرحت العديد من التساؤلات حول دور تسميات

(20) د. رجاء أحمد آل بهيش، سيمياء إطلاق التسميات في الخطاب الدعائي، **مجلة الباحث الإعلامي**، بغداد، العدد 18، 2013، ص 10 و11.

(21) مراد علي، تسمية جُمع الثورة تنوّعت باختلاف الظروف، **البيان**، 23 مارس 2012، انظر:
.http://www.albayan.ae/one-world/arabs/2012-03-23-1.1616739

الجمعـة»[22]. واعتبـر بعضهم أنها محاولة تهـدف إلى «تحويل اتجـاه الخطاب العام للثورة إلى توجه أيديولوجي محدد»[23].

وعنـد العـودة إلـى مرحلـة التأسـيس والانطـلاق، نجـد أن التسـميات كانـت تراعي مسـألة عموميـة الثورة، بمعنى أنها ثورة لكل السـوريين، من خلال مخاطبتِها الشـعب السـوري، دون تمييز، بوصفها عاملاً جامعاً له.وحاولت لغتها كسب الكتلة الصامتة منـه، لذلك اتّخذت مضامين أخلاقية، مثل «الكرامـة» و«الصمود: و«العزة»، و«الشـهداء»، «آزادي»، و«حرائـر الشـام»، يتوافـق ويجمـع عليها مختلـف تكوينات الشـعب السوري، وخطابها موجه للخلاص من سـطوة النظام الأسدي، ومركّز على القيم الأخلاقية المسلوبة للإنسان السوري.

وكانـت أوّل جُمعـة تظاهر قد حملت اسـم «جمعـة الكرامة» فـي 18 مارس 2011، إيذانـاً ببدء حراك شـامل، لحشـد الناس في ميادين وسـاحات التظاهر. ثم توسـعت حركة الاحتجـاج في «جمعة العزة» يـوم 25 آذار(مارس)، حاملة رسـالة واضحـة، ضمنتهـا مطالـب: الحرية والكرامـة والديموقراطية، بعدهـا أتت «جمعة الشـهداء» في الأول من نيسـان (أبريل)، وامتدت فيها التظاهرات إلى مدن سورية جديدة، من بينها مدن كردية، ثم انتشـرت التظاهرات في «جمعة الصمود»، بزخم كبيـر وإصـرار علـى الصمود. وجـاءت «الجمعـة العظيمـة» متقاطعة مـع الجمعة العظيمـة لـدى الطوائف المسـيحية وتكريماً لهـا، ثم جاءت «جمعـة الغضب» في 29 نيسـان (أبريـل)، تلتها كل من «جمعـة التحدي» في 6 أيار (مايـو) 2011، التي صادفـت ذكـرى الاحتفال بعيد الشـهداء، ثم «جمعـة الحرائر» في 13 أيـار (مايو) 2011، وفيها توسـعت بؤر التظاهرات وازدادت، وأتـت «جمعة أزادي» أو الحرية فـي 20 أيار (مايـو) 2011، رمـزاً للتعاضد والتضامـن بين الأكـراد والعرب. وفي 27 مايـو 2011 جـرى اختيار «جمعة حمـاة الديار»، بوصفها رسـالة تذكير للجنود والضبـاط بمهمتهم الأساسـية، وهي حمايـة الديار، وتحمل دعـوة لهم للانضمام إلـى الاحتجاجات المنادية بإسـقاط النظام. ثم جاءت «جمعـة أطفال الحرية» في

(22) مرة أخرى عن تسمية أيام الجمع في الثورة السورية، انظر:
https://www.facebook.com/notes/ebn–al–balad/

(23) ياسين الحاج صالح، في «ثلاث نظريات في أسماء الجمعة»، نائل الحريري، http://jidar.net/Policy

3 حزيران/ يونيو 2011، تحية للأطفال الشهداء، مثل حمزة الخطيب. بعدها أتت «جمعة العشائر»، التي وجهت دعوة للعشائر إلى التحرك والانخراط في الاحتجاجات، ثم «جمعة الشيخ صالح العلي» في يوم 17 حزيران/ يونيو 2011، لتأكيد التلاحم مع المكون العلوي. ثم تتالت أسماء الجمع، وتزايد معها عدد من المتظاهرين والشهداء في الثورة السورية، وصولاً إلى جمعة «ماضون حتى إسقاط النظام» في 16 أيلول/ سبتمبر 2011، التي أعلنت اكتمال مرحلة التأسيس والانطلاقة. وفيها كتبت شعارات كثيرة، مثل «عندما نقتل نزداد إصراراً.. عندما نعتقل نزداد إصراراً»، و«الثورة انطلقت، ولن يوقفها سوى إسقاط النظام». وجاء الشعار المصلي «الثورة تذكرة دخول، لا تذكرة خروج»، كي يعلن استحالة التراجع أو التوقف، وعن انتقال الثورة إلى مرحلتها العسكرية.

والملاحظ أنه مع إمعان النظام في استعمال العنف والسلاح في وجه المحتجين السلميين، بدأ خطاب تسميات الجمع ينحو نحو السياسة أكثر فأكثر، وبرزت العناوين السياسية، مثل «سقوط الشرعية»، «ارحل»، «لا للحوار»، و«أسرى الحرية»، و«صمتكم يقتلنا»، و«ماضون حتى إسقاط النظام»، ثم تطور الأمر إلى مسارات خطيرة مع مرحلة العسكرة، وتشكيل المجاميع الإسلامية المسلحة.

وقد صاغ المحتجون شعار «لم تقتل فينا إلا الخوف»، رداً على الإمعان في القتل والتدمير، وللتأكيد على أن استنفار النظام المجرم لمختلف وسائل القمع والتهديد والتنكيل، هو أمر لن يزيد غالبية الشعب السوري، إلاّ إصراراً على التحدّي، والمضي قدمًا في المواجهة، مهما كانت التكلفة والتضحيات،لأن «الثورة انطلقت، ولن يوقفها، سوى إسقاط النظام»، بوصفه الشعار الذي أعلن اكتمال مرحلة «التظاهر الأعزل» في الثورة السورية، وسيرها نحو مسارات متعددة، مختلفة.

الخاتمة

تناولت الدراسة شعارات التأسيس في الثورة السورية، من جهة تبيان وظائف لغة الشعار السياسي، ورمزية الشعار السياسي في زمن الثورة، حيث عكست الشعارات، التي طرحت، مطالب المحتجيين وتطلعاتهم وآمالهم، ونهلت من معين حياتهم وذاكرتهم وثقافتهم.

ونهضت لغة الشعار السياسي، بمختلف وظائفها التعبيرية والانفعالية والإفهامية والميتالغوية، على مقامات تشييد، جمعت بين عنصري الذات والذاكرة، من خلال حضور أنا المحتج ورموز ذاكرته وتاريخه الجمعي في أكثر من شعار. ولم تك أسيرة ظريفة حركة الاحتجاجات والمظاهرات، بل تضمنت أبعاداً تجاوزت ما هو فردي إلى ما هو وطني، منشدة تخطي البعد السياسي للشعار السياسي إلى بعد إنساني، أكثر رحابة واتساع، تطبيقاً لشعار «نريد وطناً يتسع للجميع».

وإن كانت اللغة الثورية قد أنتجت فكراً ثورياً، فإنها أنتجت – أيضاً – المعادل الضدي للغة السلطة الاستبدادية، التي أوجدت على مدار أربعة عقوة لغة استبدادية، قامت على نفي الآخر وتهميشه وإلغائه، في امتداد عامودي، تعابيره متعالي، ولسان حاله يقول للآخرين «من أنتم؟»، و«من تمثّلون؟»، حاملاً إساءات للآخر، واحتقار ودونية، فضلاً عن استعلاء يسكن عقل المستبد، الرافض لأي تغيير، أو طموح يتخطاه.

وفي ميادين الحراك الاحتجاجي وساحاته، أسهمت جسديات التظاهر في زيادة شحنات الانفعال، فولدت طاقة تعبيرية، سعت الكلمات إلى تنظيمها وترويضها، من خلال خلق لغة ثورية، وظّفها حراك الشباب السوري في التظاهرات وميادين العمل الميداني المختلفة، واستبدلت فيها الأحاسيس والانفعالات بحقول وصيرورات، ومركبات أحاسيس، حلت محل اللغة، وأوجدت لغة أخرى داخل اللغة. وراحت تنشد خلاصاً ومستقبلاً ينادي شعباً للمجيء وأرضاً أو وطناً كي يستريح، ولأجل ذلك طوّع المحتج السوري لغته، كي يحصل منها على ما يريد من أحاسيس، تجسد العذاب الإنساني المتجدد على مدى أكثر من أربع سنوات.

ملحق

أسماء الجمع في مرحلة التأسيس

- «جمعة الكرامة» (18–3–2011).
- «جمعة العزة» (25–3–2011).
- «جمعة الشهداء» (1–4–2011).
- «جمعة الصمود» (8–4–2011).
- «جمعة الإصرار» (15–4–2011).
- «الجمعة العظيمة» (22–4–2011).
- «جمعة الغضب» (29–4–2011).
- «جمعة التحدي» (6–5–2011).
- «جمعة حرائر سوريا» (13–5–2011).
- «جمعة أزادي الحرية» (20–5–2011).
- «جمعة حماة الديار» (27–5–2011).
- «جمعة أطفال الحرية» (3–6–2011).
- «جمعة العشائر» (10–6–2011).
- «جمعة الشيخ صالح العلي» (17–6–2011)
- «جمعة سقوط الشرعية» (24–6–2011).
- «جمعة ارحل» (1–7–2011).
- «جمعة لا للحوار» (8–7–2011).
- «جمعة أسرى الحرية» (15–7–2011).
- «جمعة صمتكم يقتلنا» (29–7–2011).
- «جمعة الله معنا» (5–8–2011).
- «جمعة لن نركع إلا لله» (12–8–2011)
- «جمعة بشائر النصر» (19–8–2011).
- «جمعة الصبر والثبات» (26–8–2011).

- «جمعة الموت ولا المذلة» (2–9–2011).
- «جمعة الحماية الدولية» (9–9–2011).
- «جمعة ماضون حتى إسقاط النظام» (16–9–2011).

بعض شعارات الثورة السورية في مرحلة التأسيس والانطلاقة

«عاشت سورية ويسقط بشار الأسد».
«يا بشار ويا عميل جهز حالك للرحيل».
«أوقفوا القتل نريد أن نبني وطناً لكل السوريين».
«ما دمت محترماً حقي فأنت أخي.. آمنت بالله.. أم آمنت بالحجر».
«حماة لن تركع»، «درعا لن تركع».
«انتهى زمن الحرية مقابل الخبز.. نريد الاثنين معاً».
«ربّ أخ لم تلده أمك بل جلبته ثورتك».
«لا للطائفية»، «الطائفية تقتل الشعوب».
و«كلنا أخوة كلنا سوريا».
«إيد وحدة إيد وحدة».
«الشعب إيد وحدة».
«الطائفية مقبرة الأوطان».
«إيد بإيد نحنا ضد الظلم».
«سوريا للكل».
«نحنا إيد وحدة».
«يا بثينة يا شعبان الشعب السوري مو جوعان».
«يا درعا يا أبيّة يا مشعل الحريّة.. فدتنا حمص العدية بفزعتها الأوية».
«ونحنا أهالي درعا أهل النخوة والفزعة.. ارحل يا ابن الطقعة.. وبشار خاين سوريا».
«ما منحبك ما منحبك ارحل عنا إنت وحزبك».
«يا بشار اسمع اسمع شعب درعا لا يركع».
«مكتوب على البارودة بشار أيامك معدودة».
«الموت ولا المذلة».
«الله يا جبار عن درعا فك الحصار».

«سفك الدماء وسيلة الجبناء».
«جار البحث.. لم يتم العثور على ضمير حي يرجى البحث في كوكب آخر».
«فلا نامت أعين الجبناء».
«ما منْحبكْ ما منْحبكْ اِرْحَل عنّا انْت وحزبكْ ما منْحبكْ ما منْحبكْ اِرْحَلْ عنّا انْتِ وكذبكْ».
«علّينا الراية وعلّينا الراية».
«الما بيشارك ما فيه ناموس».
«سلمية سلمية سنية وعلوية اسلام ومسيحية ودروز وسمعولية مطالبنا شرعية».
«ما بدنا إلا الحرية نحنا مو إرهابية».
«نحنا شباب الحرية ما بدنا إلا الحرية».
«يا بشار مانك منا خود ماهر وارحل عنا».
«يا الله ما إلنا غيرك يا الله».
«يا الله عجل فرجك يا الله».
«يا الله نصرك نصرك يا الله».
«يا للعار يا للعار سلمية تضرب بالنار».
«يا للعار يا للعار حمص تصرخ تحت النار».
«يا للعار يا للعار عالشب قاعد بالدار».
«هوّر يا بو الهوارة دبّرها وما لا دبارة.. نحنا بدنا الحرية والأسد بدّو الدمارا».
«شامنا لا تهتمي بفديكي بروحي ودمي».
«دير الزور إنتي إمي والله محيي اللاذقية يا محلى هالحرية».
«لله محييكي بانياس يلاّ أومي ارفعي الراس الشبيحة بحُمص بتنداس ودرعا الله محييا يا محلى هالحرية».
«الشعب بدو freedom وبشار Go out من هون..
إذا بتطلع على الـ moon الـ people بدو حرية».
«يا بشار يا بورئبة ارحل عنا يا جدبة».
«لا إيران ولا حزب الله بدنا رئيس يخاف الله».
«النظام اللي بيجيك منه شبّيح سقّطوا واستريح».
«الشعب الفلسطيني المذبوح يتضامن مع الشعب السوري المذبوح».
«ونحن نحب الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلاً».

«تصبحون على وطن»، «تصبحون على حرية».
«عمو الشهيد عدنان وهبة سلّم لي على رفئاتي أطفال الحولة».
«التريمسة جرح جديد».
«أيها العالم لسنا معارضة، نحن شعب يريد الحرية والكرامة».
«ما منحبك ما منحبك قاتل ظالم ناهب شعبك».
«الشعب السوري جاي يردك وعند مبارك بدو يكبك».
«إحنا شباب البلد ما نهاب الأسد».
«يا بشار اسماع اسماع دم السوري ما بينباع».
«يا بشار اسمع اسمع لغير الله ما بنركع».
«اسمع اسمع يا بشار الشعب السوري عليك ثار».
«طق وفرقع يا فشار إجاك الدور يا بشار».
«يا بشار صبرك صبرك بدرعا رح نحفر قبرك».
«يا بشار اخرس اخرس هاد شهيد مو مندس».
«زنقة زنقة دار دار بدنا نشيلك يا بشار».
«زنقة زنقة دار دار بدنا راسك يا بشار».
«شارع شارع دار دار سوريا كلها أحرار».
«شدي حيلك يا بلد الحرية بتنولد».
«يا جزيرة يا أميرة والله إنك صرتي كبيرة».
«بدنا نحكي عالمكشوف سرقونا عيلة مخلوف».
«بدنا نحكي عالمكشوف حرميه ما بدنا نشوف».
«يا رامي ويا مخلوف الشعب السوري مو منتوف».
«يا رامي ويا مخلوف الشعب السوري مو خروف».
«يا بشار يا حيوان ودي كلابك عالجولان».
«بالروح بالدم نفديكي يا درعا».
«الفزعة الفزعة يا حوران».
«القصاص القصاص مِن من أطلق الرصاص».
«أهل درعا يا بشار بدن ياخدوا منك ثار».
«نحنا بدنا الحرية إسلام ومسيحية ودروز وعلوية».

«الشعب والجيش إيد وحدة».
«يا الله يا جبار أسقط الظالم بشار».
«يا الله يا جبار انصرنا على بشار».
«يا الله يا صمد أسقط بشار الأسد».
«النخوة النخوة يا جيش».
«من قامشلي لحوران الشعب السوري ما بينهان».
«يا حيف درعا يا حيف شعبك واقف عالرصيف».
«مظاهراتنا سلمية مطالبنا شرعية».
«منطالب بالحرية ومنطلب ديمقراطية».
«الشعب السوري ما بينذل بعمرو ما انهان وما مل».
«يا ثوار ليبيا الأحرار منتبرا من بشار».
«الشعب السوري ما بيحبوك لا انت ولا عمك ولا أخوك».
«عن كرسيك رح يخلعوك أو بتروح لعند أبوك».
«سوريا الله حاميها وبشار حراميها».
«يا بشار باي باي بدنا نشوفك في لاهاي».
«لا إيران ولا حزب الله بدنا مسلم يخاف الله».
«يا بشار اسماع اسماع صوت الحق ما بينباع».
«يا سوريا ويا إمي والله بفديكي بدمي».
«افتحي بوابك يا جنة إجاكي شهيد من عنا».
«ويا حوران نحنا معاكي عالموت».
«ينصر دينك يا حوران الشعب السوري ما بينهان».
«ينصر دينك يا بانياس الشعب السوري ما بينداس».
«الله أكبر عالظالم».
«لا سلفية ولا إرهاب الإعلام السوري كذاب».
«هيك عنا وهيك صار سوريا بلد الأحرار».
«يا حيف حلب يا حيف أختك حمص عم بتصيح».
«حاميها حراميها».

عراضتي إبراهيم القاشوش

يالله ارحل يا بشار

يا بشار مانك منا.. خود ماهر وارحل عنا.. وهاي شرعيتك سقطت عنا
ويالله ارحل يا بشار
يا بشار ويا كذاب.. مين كتبلك هالخطاب.. الحرية صارت عالباب
ويالله ارحل يا بشار
يا بشار العيب فيك.. وعيب بكل مين بيحييك.. وع الكرسي ما ح نخليك
ويالله ارحل يا بشار
يا بشار حاجة تدور.. دمك الفاسد مهدور.. وخطأك مانو مغفور
ويالله ارحل يا بشار
يا ماهر يا جبان.. يا عميل الأمريكان.. الشعب السوري ما بينهان
ويالله ارحل يا بشار
يا بشار وعد مني.. ما رح تقدر تخلص مني.. من بعدي ملايين تغني
يالله ارحل يا بشار
أنا قاشوش وعد مني.. ما رح تقدر تخلص مني.. من بعدي ملايين تغني
يالله ارحل يا بشار
لا حوار ولا نقاش.. مع هالشلة الأوباش.. يا بشار يا غشاش
ويالله ارحل يا بشار
يا بشار ويا مندس.. تضرب انت وحزب البعث.. وروح صلح حرف الاس
ويالله ارحل يا بشار
هادا صوتي عم بينادي.. يالله روح تريك بلادي.. ياللي كذبك صاير عادي
ويالله ارحل يا بشار

أنشودة سورية بدها حرية

بدنا نشيلو لبشار بهمتنا القوية.. سوريا بدا.. حرية
طالبنا بالحرية سمونا إرهابية.. سوريا بدا.. حرية
حيوا شباب الرستن والشباب الحموية.. سوريا بدا.. حرية
مكتوب على علمنا بشار خاين وطنا.. سوريا بدا.. حرية

مكتوب على علمنا مخلوف سارق وطنا.. سوريا بدا.. حرية
نحنا شباب التغيير مطالبنا شرعية.. سوريا بدا.. حرية
حاجة تطلع قوانين قوانينك كذابية.. سوريا بدا.. حرية
حاجة تطلع قوانين شرعيتك منتهية.. سوريا بدا.. حرية
لو طيرتوا هالقاشوش في متلو الف ومية.. سوريا بدا.. حرية

عراضة حمصية

يا وطنا ويا غالي.. وبياضة ردوا عليا
هبت من درعا ثورة.. بتنادي بالحرية
داعل انخل وجاسم.. والقرى الحورانية
والشام يا بخت الشام.. والمراجل خالدية
وسباع يا باب سباع.. والمراجل خالدية
رستن تلبيسة وبياضة.. مقابر للبعثية
بابا عمرو يا عمري.. وتلكلخ يا عينيا
بانياس اللي بترفع الراس.. وأهل البيضا زكرتيا
طرطوس منبع ناموس.. ويا محلاها اللادقية
يا ربي حماه حميها.. أهل الفدا نشميا
والشهبا كلها تنام.. وتصحا رجال الحمية
والحسكة أهلها كرام.. وأهل النخوة كردية
قامشلي تبيد الظلاّم.. ودير الزور بتكويها
على العين ثورة على العين.. نحن بدنا الحرية
على العين ثورة على العين.. والشهدا يوميا
عم يقولوا مندسين.. بشمركة وسلفية
بييجو يعتقلوا الشرفاء.. ويتركوا الحرامية
ويا وطنا ويا غالي.. الشعب بدو الحرية
ويا وطنا ويا غالي.. ويا بياضة ردو عليا
خلي يقولوا مندسين.. بشمركة وسلفية
ويا وطنا ويا غالي.. الشعب بدو الحرية.