



HAL
open science

Nisrine Al Zahre, Catherine Coquio, Golan Haji, Nibras Chehayed, Abdullah Alkafri, Emma Aubin-Boltanski

► **To cite this version:**

Nisrine Al Zahre, Catherine Coquio, Golan Haji, Nibras Chehayed, Abdullah Alkafri, et al.. . Presse de l'Ifpo. 2022, 978-2-35159-782-8. <hal-03710094>

HAL Id: hal-03710094

<https://hal.science/hal-03710094v1>

Submitted on 30 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

كلمات من لحم ودم
الجسد في الواقع السوري
(٢٠١١-٢٠٢١)

جولان حاجي

نسرين الزهر

عبدالله الكفري

كاترين كوكيو

بإشراف إيما أوبان بولتانسكي ونبراس شحيّد

سيتم لاحقاً وضع النسخة التي طُبعت على موقع المكتبة المفتوحة OpenEdition



تم نشر هذا الكتاب بدعم من المعهد الفرنسي للشرق الأدنى، ومجموعة "شكّ" – من الثورة إلى الحرب في سوريا"، والمفوضية الأوروبية في إطار المشروع SYROBODY، الممول من برنامج البحث والتجديد "Horizon 2020"، بموجب منحة ماري سكوودوفسكا كوري رقم ٨٣٢٧٧٧

"الإنسان حيوانٌ سياسيٌّ لأنّه حيوانٌ أدبيّ [...]، فالطروحات [الأدبيّة] تستحوذ على الأجساد وتحرفها عن مقصدها، لأنّ هذه الأخيرة ليست أجساداً عضويّةً، بل هي أشباه أجسادٍ، كتلٌ من الأقوال تسري دون أن تنتمي إلى أبٍ شرعيّ يرافقها إلى مُخاطبٍ مأذون".

جاك رانسيير، "اقتسام المحسوس"

مقدمة

إيمًا أوبان بولتانسكي ونبراس شحيّد

منذ اندلاع الثورة في آذار ٢٠١١، صارت سوريا مسرحاً للعنف المفرط، وأعقبت القمع الوحشيّ لنظام الأسد حرباً مدمرةً راح ضحيتها مئات الألوف من الأشخاص. أمّا آلام الباقين على قيد الحياة، فتتجاوز كلّ تصوّر، هم الذين عاينوا صنوف التعذيب والقصف الأعمى وآثار الأسلحة الكيميائية، وهم الذين اختبروا النزوح والتهجير القسريّ والإذلال الجماعيّ والتيه على الحدود أمام لامبالاة الجميع: اللامبالاة الصفيقة للسلطات السوريّة التي تتهلّل بأنّ الجيش "المنقذ" قد طهر الأرض من "الجراثيم"¹، والامبالاة المجتمع الدوليّ البليد، هذا الكيان الهلاميّ الذي نطلق عليه أحياناً اسم "العالم". يواجه السوريّون أيضاً تفكّك الوطن، وفشل معارضاة هزيلة، كما يعيش بعضهم، في حميميّة أجسادهم، تمزّق مُثّل العدالة والكرامة التي انتفضت فيهم. يضاف إلى ذلك الإحساس المرير بالخيانة، ترافقه دوامةً من الاستياء والكراهية...

لكنّ كلّ ما حصل وما يحصل من كارثة لم يمنع روائيين وشعراء ومسرحيين من الكتابة والاستمرار في الكتابة. وفي نصوصهم المتنوّعة، غالباً ما يعاود "الجسد السوريّ" زيارته الهاجسة، هذا "اللاشيء" أو "اللاشيء تقريباً" الذي مُجّق واجتثّ وهجّر. والغاية من أعمالهم تقديم شهادةٍ عمّا يحدث، وأحياناً شهادة على استحالة الشهادة. ثمة أيضاً سوريّون آخرون يتصدّون لفرط الوحشيّة عبر أفعالٍ ومبادراتٍ لا تدوّن بالورق والحبر، لكنّها تطرح مع ذلك، مجازياً، أشكالاً أخرى للكتابة، وفيها يقوم الجسد بدورٍ رئيسيّ، أتعلّق ذلك بتجسيد هذا الغائب الكبير المسمّى بـ"العالم"، أم اقترن بمقاومة العنف، أم ارتبط ببناء هويّة جديدةٍ في المهجر.

نتناول هنا كتابة الجسد في السياق السوريّ. ونعني بهذه الكتابة تلك التي تحيل على نصوصٍ أدبيّةٍ وشهاديّةٍ تهتمّ بالجسد. ولكننا نعني أيضاً الكلمات التي يبنيها هذا الأخير على مسرحٍ أوسع، والأفعال التي يؤدّيها، والصمت الذي يخترق منطوقه، إذ يشكّل هذا كلّهُ "نصّاً" يجب تأويله وإعادة تأويله من دون انقطاع. والأشدّ إرباكاً في الأمر هو أنّنا نتناول أيضاً العنف الذي يفلت من الكلمات، فيُظهر استحالة بناء قولٍ مناسبٍ وقادرٍ على التعبير بشكلٍ كافٍ عن تجارب التدمير والإفناء. أكانت "الكتابة" مسرحيّة أم شهاديّة شفويّة أم مدوّنة، فإنّها تصبو إلى مفارقة: قول الجسد حتّى وإن أفلت حين حَضَرَ أو استُحْضِر، إذ إنّنا لا ننتهي أبداً من الإعراب عن القسوة الهائلة التي تلازم وجوده وزواله. بمعنى آخر، إنّنا نتكلّم على الجسد أيضاً كمكانٍ تنحفر فيه الآثار القاتلة التي تقاوم الكلمات، أي الجسد كحيزٍ لما يُفَلت من الحضور، أو لما يغيب حين يحضر، فالأثر رغم حضوره مقامٌ من مقامات الغياب. وهنا، يبقى القارئ والكاتب والمُشاهد حائراً أمام معيشٍ جسديّ يسائل اللغة حول مقدرتها على قول ما هو في جوهره تدميرٌ للقول، أي الوحشيّة المفرطة. فبعد أن تناولنا

¹ راجع في هذا الصدد مقالة نسرين الزهر: "جراثيم. تشويه المعارضين السياسيين بغية استئصالهم" على منصّة مجموعة Shakk البحثيّة، ٢٤ حزيران ٢٠٢٠. [على الشبكة] تمّ تصفّحه في ١١ آب ٢٠٢١:

في كتاب سابقٍ موضوع الجسد المأساويّ عبر مسألة الصورة²، نَعكف هنا على مقاربتة من خلال علاقته باللغة والكتابة.

يرسم النصُّ الأول في هذا الكتاب صورة امرأةٍ تبحث عن معنى، امرأةٍ تحارب العدميّة التي اجتاحت بلادها. تتعقّب إيّما أوبان بولتانسكي خطوات أحلام التي انخرطت في استقبال المهجّرين نحو منطقة إدلب. ترابط أحلام على أطراف الطرق السريعة المؤديّة إلى المدينة، وتبثّ رسائل على شبكات التواصل الاجتماعيّ تخاطب فيها "العالم". تقارب الباحثة هذه الرسائل كمحاولات تجسّد، فأحلام لا تكتفي بمناداة "جميع من سيسمعونها" أو "العالم كلّهُ"، ولكنّها تحوّل نفسها إلى عالم. إنّها تبلور فكرتها عن العالم بجسدها أملّة أن تمنح المهجّرين الذين اختزلوا في حيواتٍ عارية الكرامة التي يستحقونها. تعمل أحلام إذاً على إعادة تسييس الأجساد المقصيّة، محاولةً أن تؤكد على ذاتياتها الخاصّة. ومع أنّ العالم الذي ما زالت تؤمن به، إيمانها باللغة، يغرق في صممه، تبقى إرادتها دون تثريب، إذ تستمرّ في بثّ رسائلها، وكأنّها تودعها عباب البحر في قوارير لا تعرف من سيقراها، وتنفصل في هذا عن مبدأ الفعاليّة الذي يقيس الفعل بناءً على نتائجه. تريد أحلام أن تقول كلّ شيء لعالمٍ أصمّ دفعةً واحدة، على غرار ذلك الطفل السوريّ الذي أصيب بجروحٍ بالغة، والذي أعلن قبيل موته أنّه "سيقول كلّ شيء لله".

تدرس نسرين الزهر تحوّلات صورة عمر الشغري الذي صادفته أيضاً على شبكة الإنترنت. من دون كللٍ، يقدّم هذا الشاب، الذي لجأ بعد أن نجا من معتقلات الأسد إلى السويد ثمّ إلى الولايات المتّحدة، شهادته عن الأهوال التي حلّت به مقاوماً منطق الإبادة. تضع الباحثة نصب أعيننا تصميم هذا الشاب – الذي لم يكن قد تجاوز الخامسة عشرة عندما زوّج به للمرة الأولى في الزنازين – على تحويل المأساة التي عاشها إلى نقطة انطلاقٍ لمسيرة نموذجيّة. عبر قراءة صورة هذا الناجي في علاقتها مع مسألة الكرامة، تحلّل نسرين الزهر الطريقة التي تستقبل هي فيها صورته الديناميكيّة، بصفتها أيضاً سوريّة تعيش في المنفى. إنّها تحلّل في هذه الصورة انعكاس أجساد السوريّين المحكومين – حتّى وإن كانوا بعيدين عن بلادهم – بنزاع مستدام مع منطق "الردل" الذي خضعوا له ومع واقع الفظاعة الذي يريدون تقديم شهادةٍ عنه للعالم، مع أنّهم يسعون إلى محوه عبر جسديّة أدائيّة ثوائم بلدان لجوئهم.

يعالج عبدالله الكفري حضور الجسد على خشبة المسرح السوريّ ما بين ٢٠٠٦ و ٢٠١٥. يبدأ بتحليل السلطة الاجتماعيّة والسياسيّة لشخصيّة الأب، مظهراً أنّ الجسد هو المقام الأول لهذه الهيمنة التي خلخلتها الثورة. ويتناول من ثمّ تجاوز المحرّمات، فيبرز أنّ عملية تسييس الجسد منذ ٢٠١١ تُسائل موضوعة الجنس التي طالما تمّ اختزاله فيها. وأخيراً يدرس ثيمة الموت التي فقدت منذ ٢٠١١ الوظيفة الرمزيّة التي مارستها حين كانت تحيل على مسائل ورهانات اجتماعيّة أخرى، كالعنف والسلطة البطريركيّة. إنّ الجسد الميت، الذي بات يعالج لذاته، تفتّهُ حضوره المهيم، فأمحى كموضوع استثنائيّ. ولكنّ سطوته تعاضمت على حياة السوريّين، على غرار العدم الذي يطبع وجودهم.

تخوض كاترين كوكيو في موضوع "الجسد السوريّ"، قارئةً كتابات سمر يزبك بعد ٢٠١١. وتتوقّف خصوصاً عند تجربة الإنسان الممحق التي تقدّم الروائيّة شهادةً عنها، وهي تجربة أليمة للنساء والرجال الذين كانوا يؤمنون بالعالم، وانتهى بهم الأمر أن أدركوا أنّ المأساة التي يعيشونها بأجسادهم لا تعني شيئاً لهذا العالم. هذا ما عبّرت عنه الكاتبة قائلة: "الجسد السوريّ طعام العدم". تواجه سمر يزبك العدميّة متسلّحةً

² "صور من لحم ودم. الجسد في الواقع السوريّ (٢٠١١ - ٢٠٢١)" بإشراف نبراس شحيّد، بيروت، المعهد الفرنسي للشرق الأدنى، ٢٠٢١.

بـ"اللاشيء تقريباً"، أي بالكتابة. ولكن هامش المناورة، كما تحلله كاترين كوكيو، ضيقٌ حيث تدور معركة المعنى بين "اللاشيء" و"اللاشيء تقريباً"، فلا قيمة للحيات في سوريا، لأنها تعيش وتثور وتموت من أجل "اللاشيء". انطلاقاً من هذه المعاينة، تحلّل الباحثة ما يعمل على تحرير الجسد المرذول في أدب الشهادة، وما يعمل في الوقت عينه على تحرير الكتابة من سجن الواقع عبر فتح منافذ جديدة، وإن بقيت تُطلّ على "العدم".

لا يمكن للعدمية أن تنحصر في طروحاتٍ فكرية، لأنها تتجذّر قبل كل شيء في الجسد. هذا ما يُبرزه نبراس شحيد قارئاً رواية خالد خليفة "الموت عمل شاق" (٢٠١٥). بدايةً، تتكشف العدمية في نصّه كدينامية تقوّض القيم لدى الأحياء في علاقاتهم المتبادلة بعضهم ببعض، لكن خصوصاً في علاقاتهم بالموتى. فضلاً عن ذلك، تتجلى العدمية كضياح عميق للمعنى، وفي أحسن الأحوال كانحسار المعنى في مقولة مثالية غير قابلة للتجسد. ثم تتبدى العدمية أيضاً كدينامية تنقلب فيها الحياة على نفسها، فالموت في الرواية يوقظ غير الناجين منه إزاء من رحلوا. لا بل تقيم الرواية مملكة "الجيفة" التي تسود العالم من خلال لامبالاتها، وأيضاً من خلال رانحتها. هكذا يقترح الكاتب أن تُقرأ هذه الرواية كنص "يجيف" كل شيء انطلاقاً من "عدمية شمّية". ويقصد بهذا المفهوم الديناميات التي تجعل الحواس (الشّم هنا) والأعضاء (الأنف في حالتنا) مكاناً لتهديم المعنى والقيم والشخصيات ولغتها، فيوسّع تالياً مفهوم العدمية نحو الجسدية.

لمس ما لا يوصف من العنف بالإصبع، وكشف الجروح المرئية وغير المرئية التي ابتلي بها الجسد من دون ادعاء الإحاطة بها، يدفع مشروع كهذا نحو شكلٍ آخر للكتابة، يجربه جولان حاجي. في محاولته قول الجسد، يهتم الشاعر بعضوٍ وبحاسة، بالتصادي مع مسعى نبراس شحيد. وكجراح، يقوم بتشريح العين بشكلٍ منهجيّ مستكشفاً امتداداتها الفسيحة: الرؤية، التذكر، الخلق، الاختلاق، ولكن أيضاً ترّبصها بظلّ الجفن، أي المراقبة والتحكّم والتسديد والقتل. يلتقط الشاعر برهافة لافتة الأشباح التي تغزو أجسادنا، ويختار أن يسبكها بكلمات الفرار من بلدٍ مدمر، والضياح في أماكن لا تكثرث بالغرباء، والحرب والهلع والموت. هكذا يدعو القارئ إلى بحثٍ لغويٍّ محمومٍ ومضطرب، ليصل أخيراً إلى رؤية الهاوية:

"العينُ النابغة من الليل ينبوغ الليل، ولا منبع لهذا النور. لا ذكرى. لا تاريخ. لا قواميس. لا وجهة لهذا الوجه. لا قصّة في هذه القصّة. لا جدوى من أيّ شرح".

يقارب الملحق الذي يختتم كتابنا العدمية كمحددٍ فلسفيٍّ لكتابة الجسد، ذلك من خلال قراءة كتاب حسّان عبّاس الأخير، "الجسد في رواية الحرب السورية"، أو بالأحرى الصفحة الأخيرة منه، تكريماً للمؤلف الذي وافته المنية في ٧ آذار ٢٠٢١. يقترح نبراس شحيد النظر في مسألة العدمية من خلال مفهوم "السرّ"، حين يتجلى هذا الأخير عبر بزوغ الواقع العصي على الإدماج في النظام الرمزيّ. تفضي هذه الاستحالة هنا إلى الاعتراف بأنّ إتمام المهمة التي يتبنّاها كتابنا، أي كتابة الجسد، هي عصيةٌ أيضاً.

كُتِبَ النصّ بالفرنسيّة ثم تُرجم إلى العربيّة.

إيمانٌ مستمرّ بفكرة العالم

شهادة أحلام

إيمًا أوبان بولتانسكي

منذ ٢٠١١ لم يوفّر نظام بشار الأسد أيّ جريمة بحقّ مواطنيه، من مذابح أطفال وقصفٍ بأسلحةٍ كيميائيةٍ وإعداماتٍ ميدانيةٍ ومجازرٍ واعتقالاتٍ جماعيةٍ مسعورةٍ وتعذيبٍ، هذا من دون أن يهتمّ حتىّ بستر ما يفعل. تُرتكب هذه الجرائم "على المكشوف"³، ويُعلن عن حدوثها ألف مرّة، وتثبت، وتتداولها وسائل الإعلام من دون أن يحرك العالم ساكناً. أمام هذا كلّه، اضطر عددٌ من الناشطين والمواطنين السوريين العاديين إلى أن يصبحوا "مدونين للجريمة"⁴، وكان عليهم جمع الأدلّة على التدمير وآلياته⁵. ثمة مئات الآلاف من الشهادات بأشكالٍ شتى: مرويّاتٌ مكتوبةٌ وأفلامٌ فيديو وتقايرٍ لمنظماتٍ غير حكوميةٍ. "لقد أصبحنا آلاتٍ للشهادة، ما الفائدة من ذلك؟" هذا ما صرّحت به لاجئةٌ سوريةٌ في بيروت أثناء مشاركتها في مؤتمرٍ نظّمته الجامعة الأميركية عن المفقودين عام ٢٠١٨⁶. يتصادى هذا السؤال مع ما قاله أوسكار روزنفيلد عام ١٩٤٢، كما بيّنت كاترين كوكيو في تحليلها العدميّة في الواقع السوري⁷. فهذا العالم، الكيان الوجّل والمبهم الأبعاد – والذي تُطلق عليه أحياناً تسمية "المجتمع الدوليّ" أو "أفق المعنى" – هو بالتحديد ما قصدته هذه المرأة الشابة. في ذلك اليوم، وداخل هذه الجامعة العريقة، تسربل "العالم" بملابس "العدالة الدوليّة" وأيضاً بعبارة "حقوق الإنسان" وبشعار "المعرفة الأكاديمية". وبصوتٍ متلججٍ بانس، أثار أن يحرف السؤال نحو إشكاليّاتٍ ماديّةٍ صرفة: "نعم، إنّ موضوع التعويضات المستقبلية هو موضوعٌ شائك"، أقرّ العالمُ بذلك عبر لسان أحد المشاركين في المؤتمر.

كما أن أوسكار روزنفيلد قد اختار، على الرغم من كلّ شيء، متابعة عمله التوثيقيّ حول غيتو مدينة لودز، ليكتب "تاريخ أشكال مقاومة الإبادة"، لم يكفّ السوريّون عن نقل ما كانوا يعيشونه بإصرار. قد يصف بعضهم هذا الإصرار بالسادج، في حين يبدو لنا بالأحرى أنّ عمى وصمّ العالم اللذين يستهدفهما هذا الإصرار من دون نتيجة هما بذاتهما عنصران مأساويّان غير قابلين للشفاء. سنخصّص هذا النصّ لتحليل

³ Catherine Coquio, « À quoi bon encore le monde. Nihilisme, naïveté, négation ».

وهي مداخلة قدّمتها في مؤتمر "سوريا: بحثاً عن عالم" الذي عقد في ١٤ و١٥ كانون الأول ٢٠١٧ في جامعة باريس السابعة. [على الشبكة] نشرت في ١٢ آذار ٢٠١٨ على موقع Lundimatin وتمّ تصفحها في ١ نيسان ٢٠٢١:

lundi.am/A-quoi-bon-encore-le-monde-Nihilisme-naivete-negation

⁴ المرجع نفسه.

⁵ سيسيل بويكس، "شهاداتٌ فيلميّة عن العنف في سوريا. الجسد كإثبات والسرّد كإجابة"، في "صور من لحم ودم. الجسد في الواقع السوريّ"، بإشراف نبراس شحيّد، بيروت، المعهد الفرنسيّ للشرق الأدنى، ٢٠٢١، ص ٢١-٤٥.

⁶ « Shadows of the Syrian Disappeared: Testimonies of Female Relatives Left with Loss and Ambiguity ».

نظّم هذا المؤتمر في ١٣ تشرين الثاني ٢٠١٨ منظمتان غير حكوميتين هما Dawlaty و WomenNow.

⁷ كاترين كوكيو، المرجع المذكور آنفاً.

إحدى هذه الشهادات. إنها شهادة امرأة، شهادة تعيشها بجسدها، وتجسد عبرها قوة "الانتفاضة"⁸، وتسعى من خلالها إلى التأثير في العالم كما هو. إنها تقول "لا" لـ"قوة الإقصاء الغاشمة"⁹ التي تحوّل المهجرين إلى أشياء مردولة، وتؤكد في المقابل أنه يمكن للمرء أن يجد، على الرغم من التدمير والخراب، القوة اللازمة ليؤكد إنسانيته وليتطّلع إلى حياةٍ كريمة.

رسالة "إلى جميع من يودون سماعها"



صورة رقم ١ - لقطة من فيلم "سوريا: في فخّ إدلب"، سوزان ألان، قناة أرتي، ٢٠٢٠

نحن في ٧ شباط ٢٠٢٠. اسمها "أحلام" وتظهر عليها علائم الإعياء، نراها مقنّبة الوجه، وترتدي معطفاً أزرق وتضع حجاباً ربطته تحت ذقنها. إنها تقف على طرف طريق سفرٍ مغبرٍ على مدخل بلدة سرمد التي تبعد حوالي عشرة كيلومترات عن الحدود التركية شمال غرب سوريا. وخلفها تتقدّم سياراتٌ محمّلةٌ بالفرشات والبطانيات والأطفال الشاحبي الوجوه والمشققي الجلد. تضغطُ المرأة بسبابتها على زر التصوير في جوالها لتقدّم شهادةً من أجل ملايين المهجرين المكّدسين في منطقة إدلب. صوتها بالكاد يسمع، تمحوه أبواب السيارات وهدير المحركات. تبدأ كلمتها قائلةً:

⁸ George Didi-Huberman, « Introduction », in Georges Didi-Huberman (dir.), *Soulèvements*, Paris, Gallimard, 2016, p. 7-10.

⁹ Georges Bataille, « L'abjection et les formes misérables », in *Œuvres complètes II, Écrits posthumes 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 219.

"أريد أن أوجّه هذه الرسالة إلى جميع من يستطيعون سماعها. أنا على الطريق الرئيسي، أشاهد المهجرين وأراقب أوضاعهم. صدقاً إن وضع النساء يحطم قلبي. كانت إحداهن على وشك أن تنجب طفلها في السيارة. ثمّة امرأة عجوزاً راحت تبكي فرحت أبكي معها. هناك أطفالٌ صغار وأشخاصٌ لا يعرفون إطلاقاً إلى أين يذهبون. إنهم يسيرون نحو المجهول. وعندما أسألهم "إلى أين أنتم ذاهبون؟" يجيبونني بأنهم لا يعلمون. ويقولون إنهم سينامون في العراء. الألم المبرح هو ألا تعلم إلى أين تذهب. هناك شبان بلا مالٍ ومن دون بطاقة هويّة، وهناك نساءً وأطفالٌ يرتجفون من البرد. مأساةٌ حقيقية".

تستعيد أحلام أنفاسها وتكبت شهقةً، ثم تتابع:

"من المؤلم جداً أن تشعر بالعجز والضعف وبعدم قدرتك على القيام بشيء. أريد أن يرى العالم كلّ هذه المأساة... أن يرى الناس والمهجرين وآلام النساء والأطفال! طفح الكيل. ماذا أستطيع أن أفعل وحدي؟ أحاول أن أبقى قويّة. أشاهد الآماً لا يمكن وصفها. أمل ممن سيسمعني ويراني أن يقف إلى جانب الشعب السوري"¹⁰.

أرسلت أحلام هذا التسجيل إلى موقع "Syrian Campaing" للتواصل الاجتماعي، وهي شبكة تقدّم نفسها على أنّها "مجموعةٌ للدفاع عن حقوق الإنسان تدعم الشعب السوري في نضاله من أجل الحرية والديموقراطية"، وتبثّ رسائل مصوّرة تراوح مدّتها بين دقيقتين أو ثلاث. وخلال سنة، أي ما بين أيلول ٢٠١٩ وأيلول ٢٠٢٠، بثّ الموقع ٦٣ رسالةً مصوّرة، أرسلت أكثر من ثلثها (أي ٢٥ فيديو) نساءً وأمّهاتٌ وزوجاتٌ وبناتٌ وأخواتٌ أشخاصٍ مفقودين، ومتطوّعاتٌ في "الخوذ البيضاء". أمّا أحلام فقدّمت رسالتين مصوّرتين قصيرتين، نالت أولاهما ٦٢٢ إعجاب والثانية ١١٢٦٠. كنتُ إحدى اللواتي شاهدن رسائلها المصوّرة. ولأنّ هذه المرأة شغلت بالي بتصرّفها الفريد، قرّرتُ أن أتعبّ أثرها على الشبكة. وقادني هذا التقصّي إلى فيلمٍ بُثّ على قناة "أرتي" الفرنسيّة في شباط ٢٠٢١، وإلى مقالاتٍ نُشرت بالعربية وإلى صفحتها على الفيسبوك، ممّا أتاح لي أن أتصل بها. بعثتُ لها برسالةً على الميسنجر لأسألها إن كانت توافق على أن أجرى مقابلةً معها. وبعد بضع دقائق أجابتنني بأنّها ستسعد بالتحدّث إليّ، وأرسلت لي رقمها على الواتس أب وعنوانها على السكايب¹².

¹⁰ [على الشبكة] تمّ تصفّحه في ٢ شباط ٢٠٢١:

facebook.com/607756062649744/videos/475208026715331

¹¹ [على الشبكة] تمّ تصفّحه في ٢ شباط ٢٠٢١:

facebook.com/607756062649744/videos/2644803605836738

¹² تمّت المقابلتان على السكايب في ٢٧ شباط و٣١ آذار ٢٠٢١.



صورة رقم ٢ - لقطة من فيلم "سوريا: في فخ إدلب"، سوزان ألان، قناة آر تي، ٢٠٢٠

عندما صوّرت أحلام نفسها وبعثت برسالةٍ "إلى العالم"، التقطتها عدسة فادي الحلبي، وهو مصوّر صحفيّ مشارك في الفيلم الوثائقيّ "سوريا: في فخ إدلب" الذي بثته قناة آر تي، ومدته ٣٣ دقيقة¹³. بعد هذه اللقطة الأولى، يتعقّب فادي الحلبي أحلام وهي تؤدّي فعلاً آخر غير متوقّع، يمكن أن نصفه بأنّه "مخالفٌ للسلوك" في هذا المكان المقفر جداً. تتقدّم المرأة عكس السير وفي يدها كيس بلاستيكيّ وتنادي السيارات التي يتكوّم فيها المهجّرون الخائفون، ويتبعها ابنها ذو العشرين ربيعاً، يريد أن يحميها ويطلب منها أن تتراجع، وأن تعود إلى البيت. ولكنها ترفض. وفجأة تتوقّف عربة توك توك (عربة بثلاثة دوليب)، وفيها يتكدّس زوجان وابناهما وجميع ما بقي لهم من أغراضٍ شخصيّة. يتفاجؤون بهذه المرأة القصيرة ذات العمر المتوسط تسألهم بصوتٍ لطيفٍ وحازم: "صباح الخير، كيف حالكم؟ نشكر الله أنكم بخير وعافية. من أين أنتم قادمون؟". تقدّم لهم علبتي بسكوت كانت تحملهما: "أردت أن أقدمهما للطفلين. الحمد لله أنكم خرجتم من هناك". تخاطب أحلام الأم المتشحة بالسواد: "كيف حالك يا أختي؟" فتشيع الأم برأسها، ليجيب زوجها: "زوجتي ستنجب قريباً". فتتصحّح أحلام بمستشفى معيّن وتعطيهم رقم هاتفها في حال احتاجوا إليها. توقّف أحلام عربيّة أخرى، وهي شاحنة محمّلة جداً، لتعاود مبادرتها اللطيفة ولا سيّما تجاه امرأة عجوز: "تدثري بهذه البطانية"، "لا تخافي"، "لا تبكي. يجب أن نؤمن ونأمل. كلّ أمل بأن الله سيفرجها". تكرر عبارات التشجيع والتعاطف بنبرة مطمئنةٍ وحازمة.

بجسدها، وبملابسها المحتشمة ووجهها البشوش وحركاتها الأموميّة والهادئة، لا تشبه أحلام الأم الشجاعة ولا الأم البطلة أو المقموعة التي تستأثر بها وسائل الإعلام. لا تبدي "استطيقة ثوريّة" ولا تنبئى "موقف الضحية"، ولكنها تريد أن تجسّد وساطتين، فهي لا تكتفي بأن تخاطب بلهجة متشكيّة "جميع من يسمعونها"

¹³ Syrie : dans le piège d'Idleb, Suzanne Allant (réalisation), Arte, 33 mn, 2020. [En ligne] consulté le 6 avril 2021 : arte.tv/fr/videos/094559-000-A/syrie-dans-le-piege-d-idleb

ولا أن تلجأ إلى عباراتٍ مبهمّةٍ وغامضةٍ عندما تتوجّه إلى "كل العالم"، بل "تصير هي عالماً". هنا تكمن أهميّة التحقيق الصحفيّ الذي بثته قناة أر تي والذي أظهر زمنيّ الشهادة: شهادة أحلام عمّا يعيشه المهجّرون عندما تخاطب العالم، وشهادتها عن العالم أمام المهجّرين حين تخاطبهم بعبارات الاهتمام. يمكن صياغة الشهادة الثانية كما يلي: "إنّي أراكم وأرفض أن أعتبركم مجرد حيواتٍ تافهة. إنّي أشهد إذاً أمامكم من أجل العالم". شرحت لي أحلام في ما بعد أنّها ذهبت لتلتقي بالمهجّرين وتستقبلهم بأريحيّتها وبصفتها "بنت المنطقة" مواكبةً كلّ موجات التهجير إلى قطاع إدلب، قالت: "عندما اضطر الناس إلى مغادرة حلب [في كانون الأول ٢٠١٦]، بعد أن استعاد جيش النظام المدينة، كنتُ على الطريق لأستقبلهم. وتكرّر ذلك عندما نقلت الباصات الخضر مهجّري الغوطة [في نيسان ٢٠١٨]، كنت هناك لأقول لهم إنّي معهم وأسأدهم". في ٧ شباط ٢٠٢٠، استقبلت بالطريقة نفسها عائلاتٍ من منطقتها ومن القرى المجاورة لمدينة إدلب التي قصفتها طائرات النظام. وكانت دائماً وحدها، يتبعها أحد أبنائها على بعد خطواتٍ منها.

ما زالت أحلام الرشيد تؤمن بالعالم، من دون أن تتقبّل شروطه وأن تستسلم لسبّاته. لقد أثّرت فيها الحرب بكلّ ما حملته من تقويض ودمار، فصاغت شكلاً فريداً من الشهادة "الأخلاقيّة" التي يمكن أن نعدّها محاولةً لتحويل الواقع المرير الذي تقاومه¹⁴. فعندما تشهد أحلام على وتشهد من أجل، فإنها توائم بين "القول وفعل القول"¹⁵. لقد اختارت شبكات التواصل الاجتماعيّ المحمومة كي تكسر العزلة التي تعاني منها إدلب وكي تبتّ برسائلها. وفي الآن نفسه، لا تكتفي بـ"قول" ما يتعلّق بالوضع، بل تعطي جسداً للكيان المجرد والبعيد الذي يُسمى "العالم"، وتضفي عليه واقعاً من لحم ودم. تجوب الطرق لتلتقي بالمهجّرين، وتقابلهم عياناً فتقول لهم إنّها تهتمّ بهم وإنّها تدرك وتعاين الآلامهم، وإنّها تشهد من أجلهم. وبذلك، تُخلخل أيضاً الكتلة الهلاميّة المبهمّة للمهجّرين: إنّها تعطي وجوهاً لمن يقبلون دعوتها.

العالم يميّزها

إذا أخذت أحلام على عاتقها أن تشهد من أجل العالم، فذلك لأنّها أيضاً قد "ميّزت" من قبل إحدى وسائل الإعلام الدوليّة التي يمكن اعتبارها "أذان العالم وعيونه". عام ٢٠١٧، أدرجتها قناة BBC في قائمة "BBC 100 Women"¹⁶ التي تجمع كلّ عامٍ (منذ ٢٠١٣) أسماء النساء اللواتي "يلهمن العالم ويؤثّرن فيه". يعود هذا التقدير إلى نضال أحلام من أجل استقلاليّة النساء وإلى انخراطها في برامج محو الأميّة، وإلى قدرتها على التوفيق بين رؤيتها الخاصة للأحداث في سوريا وما ينتظره العالم. وإذا كان اختيار قناة BBC قد أثّر في طريقة "وجودها في العالم"، فإنّها مع ذلك لم تحظّ بأصداءٍ إعلاميّةٍ مهمّة. نُشرت ثلاثة

¹⁴ أستعيد هنا تعريف الأخلاق الذي اقترحه دانييل لورينزيني: "نستطيع أن ننظر إلى الأخلاق كجهدٍ نظريّ تطبيقيّ لعلاقتنا بذاتنا والآخرين والعالم. وهو جهدٌ يغيّر طريقتنا في الوجود والعيش".

Éthique et politique de soi. Foucault, Hadot, Cavelle et les techniques de l'ordinaire, Paris, Vrin, 2020, p. 79-80.

¹⁵ Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini. Dialogue avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard/France Culture, 1982, p. 79-87.

¹⁶ [على الشبكة] تمّ تصفّحه في ٤ آذار ٢٠٢١:

نصوصٍ عنها ما بين ٢٠١٧ و ٢٠١٩، الأول على موقع BBC الناطق بالعربية في تشرين الأول ٢٠١٧،¹⁷ والثاني على موقع Syrian Women for Democracy في حزيران ٢٠١٨، والثالث على موقع زمان الوصل في تموز ٢٠١٩.¹⁹ تشدّد المقالات الثلاثة على مسيرة هذه "المرأة القويّة" التي تمكّنت بإصرارها من شقّ طريقها بفضل سلسلة من استراتيجيات التكيف مع هذه المنظومة التي يُطلق عليها اسم "المجتمع"، والتي تهدّد – كما تراه أيضاً نساءٌ أخريات – كيان المرأة وتغرّبها عن ذاتها. ومن خلال مراعاتها بعض القواعد، حقّقت أحلام هدفها المتمثّل بمتابعة الدراسة وامتھان التعليم. وتنحدر أحلام من عائلةٍ مسلمةٍ محافظةٍ في بلدة "حاس" الصغيرة (الواقعة في جنوب محافظة إدلب)، ونجحت في إقناع أبيها المعارض بأن تتعلّم، وساندها في ذلك بعض أبناء عمومتها "المتعلّمين". وبعد أن حصلت على الشهادة الثانوية عام ١٩٩٠ وعلى إجازةٍ في الأدب العربيّ، تزوّجت على نحوٍ "تقليديّ جداً" كما تقول، مقترنةً بابتن عمّ لها يعمل في تصليح السيارات. وتبعته إلى ليبيا حيث أنجبت أربعة أطفال. وعندما بلغوا سن التمدرس، توظّفت كمدريسة لغة عربية في مدرسةٍ في بنغازي. وبعد ذلك بسنة عشر عاماً استقرّت في معرّة النعمان وسكنت في بيتٍ يحاذي بيت عائلة زوجها. وروت قائلةً: "عندما تزوجت، قالت لي حماتي إنني أستطيع أن أعلّق شهادتي على باب المطبخ". وتابعَتْ: "لحسن الحظ أنّ زوجي دعمني دائماً، وفي ليبيا لم تكن حماتي قربي لتمنعني من العمل في التدريس. لم أعمل فقط، بل ساهمت مالياً في توسيع بيت أهل زوجي وفي بناء شقّتنا. وعندما عدت إلى سوريا، تقدّمتُ إلى مسابقةٍ كي أشغل منصب معلّمة، واشتريت سيارةً لأذهب إلى عملي. ولم يعارضني أحد".

عام ٢٠١٢ أصبحت أحلام نازحةً، كمئات الآلاف من مواطنيها الذين اضطروا إلى الهرب. فغادرت معرّة النعمان لتستقرّ مع عائلتها، بعد أشهرٍ من التنقل المستمر، في مخيم القاع وهي قريةٌ صغيرةٌ قريبةٌ من مركز باب الهوى الحدودي الذي منه تعبر المساعدات الإنسانية القادمة من تركيا. وهنا وعت "أنّها امرأة"، قالت: "أثناء هذا التنقل، اضطرت إلى الانحياز إلى صفّ النساء". عندما انتزعتُ من حيّها ومن عائلتها الكبيرة، التقت في ظروفٍ شديدة الهشاشة بمواطناتٍ قديم من مناطق أخرى "لا يعرفن إلا العمل في الأرض وإطاعة الرجال"، هذا ما أوجزته في عبارةٍ لاذعة. أمّا الترتيبات التي نظّمت واقعا الحياتي والتي فرّضت كمسلّماتٍ، فتهافت ولم تعد تُبرز إلا طابعها الاعتباطي والمناقض والمتجاوز. ولأنّ أحلام جابهت محنة التهجير القسريّ، طوّرت وعياً متعدّد الأشكال لم يغدّ التزامها فقط، بل ساهم في بلورة هويّة جديدة: هي ليست "سورية" فحسب بل "امرأة" أيضاً: "لسّث سورية، أنا امرأة سورية"، شدّدت على ذلك في لقائنا على السكايب. أضافت: "أنا أم"، ثمّ أوضحت: "في العمل، زميلاتي النساء وطالباتي يسميني ماما أحلام، فأنا أمّ لهنّ. حسب التقاليد يجب أن اسمّي أمّ مصطفى لأنّ هذا هو اسم ابني البكر. ولكنني فخورةٌ باسمي وسعيت

¹⁷ تقرير غير موقع بعنوان "معارك المعلّمة السورية أحلام"، موقع BBC، ١٣ تشرين الأول ٢٠١٧. [على الشبكة] تمّ تصفّحه في ٦ نيسان ٢٠٢١:

bbc.com/arabic/middleeast-41595044

¹⁸ هديل عطالله، "معلّمة سورية تروي كيف أصبحت من النساء الأكثر تأثيراً"، نُشر أولاً على موقع ميم ثمّ أعيد نشره في ٢٠ حزيران ٢٠١٨ على موقع Syrian Women for Democracy. [على الشبكة] تمّ تصفّحه في ٦ نيسان ٢٠٢١:

cutt.ly/TcLh7y0

¹⁹ فارس الرفاعي، "أحلام الرشيد، نازحة سورية اختيرت من بين ١٠٠ امرأة مؤثّرة في العالم"، موقع زمان الوصل، ٩ آب ٢٠١٩. [على الشبكة] تمّ تصفّحه في ٦ نيسان ٢٠٢١:

zamanalwsl.net/news/article/112087

دائماً إلى المحافظة عليه لأنني لا أمثل إلا نفسي. فقط الأقرباء جداً في العائلة المصغرة يسمّونني أم مصطفى".

عندما تُسمّى بأم مصطفى في البيت وباسمها "أحلام" في الحيّز العام، فإنّها تعبّر عن استقلاليتها، وتناقض الفكرة القائلة إنّ المرأة تحتاج، كي يستطيع جسدها الدخول في الحيّز العام، إلى إعلان وضعها كأّم وزوجة. يضاف إلى ذلك أنّ التهجير الناجم عن الحرب قد أحدث تغييراً في الأدوار والمواقف المحددة في العائلة: "زوجي منكّه ويبقى في البيت. الآن أنا من أخرج إلى العمل وأعيل أربع عائلات: عائلتي، عائلة أمي الأرملة، وعائلة أخي الأوسط وعائلة أختي".

جسدٌ جنديّ أمام العالم

إضافةً إلى العنف المرعب الذي يمارسه النظام، ثمة عنف القهر المتمثّل بالمنظومة الأبويّة التي تسجن النساء في شبكة "التقاليد والأعراف والعادات". هذه المرادفات العديدة التي ذكرتها كثيراً أحلام بنبرة ضجيرة حاضرة هنا للإعراب عن العبء والضغط اللذين تمارسهما القواعد الاجتماعيّة على أجساد النساء: "لا تستطيعين أن تلبسي كما يطيب لك، لا تستطيعين السفر كما تريدين"، والأفدح: "عندما يضربك زوجك وتحتجّين، يقولون لك تحملي لأنّ على المرأة أن تستر زوجها، هذه هي العادات والأعراف والتقاليد". لمقاومة هذا الظلم، عرفت أحلام كيف توظّف منطقتين نقديّين ربطت بينهما: يمكن أن يوصف الأول بأنّه "دينيّ" والثاني "إغاثيّ". لنستمع إلى سردها مراحل مسيرتها: "عندما كنت شابةً أدركت أنّه ينبغي عليّ أن أتقن معرفة الدين لأتمكّن من معارضة الذين حاولوا تكسير جناحيّ. فحفظت عن ظهر القلب جزءاً كبيراً من القرآن بالإضافة إلى أحاديث عديدة [...]". كنت أقرأ كثيراً وأنتقّ كي أجابه جهل مجتمعنا". العودة إلى النصوص الدينيّة وتعبئة المعرفة لمواجهة "التقاليد والأعراف والعادات" هما تقنيتان تلجأ إليهما النساء المسلمات، وشاعتا كثيراً منذ عقود في سوريا وفي بلدانٍ أخرى من العالم العربي²⁰. أمّا المنطق النقديّ الثاني الذي تدرّبت أحلام الرشيد عليه في منفاها فحديث العهد، ومرتبّط بالبرامج الإغاثيّة التي تطلقها الأمم المتّحدة والمنظّمات غير الحكوميّة الدوليّة. إنّّه يقوم على إعطاء المرأة – وجسدها تحديداً – مكانةً خاصة في الإجابة على الأزمة السورية ودعم العديد من الجمعيات المحليّة المكرّسة لـ "حمايتها".

"قبل الكارثة [تستعمل أحلام هذه المفردة للدلالة على الحرب التي اجتاحت بلادها] كانت عندي قناعاتٌ حول مكانة النساء، ولكنني لم أجد أحداً يشاركني إيّاه، لأنّ النظام كان يفرض على الجميع أن يبقوا في الإطار الذي رسمه هو²¹.

²⁰ Amélie Le Renard, « "Droits de la femme" et développement personnel : les appropriations du religieux par les femmes en Arabie Saoudite », *Critique internationale*, n° 46, 2010, p. 67-86. [En ligne] consulté le 6 avril 2021 : cairn.info/revue-critique-internationale-2010-1-page-67.htm

²¹ حول القمع الممارس على المنظمات النسائيّة الدمشقيّة التي تحاول أن توسّع قاعدتها الاجتماعيّة في الأوساط الريفيّة راجع: Emma Aubin-Boltanski, Cécile Boëx, « Les femmes prennent la parole. Déclarations filmées et sit-in à domicile », in Cécile Boëx et Agnès Devictor (dir.), *Syrie, une nouvelle ère des images. De la révolte au conflit transnational*, Paris, Éditions du CNRS, 2021, p. 89-106.

وبعدها تطوّر وعيي، لأنني وجدت أناساً أستطيع أن أناقشهم أفكارهم ودعموني في هذا كلّه. ومن هم هؤلاء الناس؟ هم الأشخاص الذين أعمل معهم في المنظمات الدولية".

هنا تكشف أحلام وعلى طريقتهما وجود "نصّ مخفي"²²، تمثّل حالة إخفائه إحباطاً ناجماً عن علاقات الهيمنة حين لم يكن النضال، وفي أحسن حالاته، إلا مجزوءاً، ومنظماً بعناية بحسب الترتيبات المتفاوض عليها، ومرجاً، لا بل مستهماً. أمّا في المخيمات بعد الكارثة، وبسبب الاتصال بالمنظمات الإغاثية، فتحوّل هذا النصّ، بعد أن كان غير متداول، إلى خطابٍ عامٍ تبنّى إلى حدّ كبير لغة المنظمات غير الحكومية.

لقد نجحت أحلام في رسم طريقها داخل مجموعة من المنظمات الدولية التي استقرت في تركيا لمساعدة اللاجئين في جهتي الحدود السورية التركية: في غازي عنتاب وفي شمال سوريا. وعندما عادت إلى مسيرتها منذ ثماني سنوات استعرضت باللغة الإنكليزية مختبرات وأسماء منظماتٍ عديدةٍ تعاملت معها: IMC (International Medical Corps), IRC (International Rescue Committee), OCHA (Office for the Coordination of Humanitarian Affairs), Global Community, World Vision. وفي مجال حماية النساء والأطفال تلقت تأهيلاً في ورشات عملٍ منمّنة في تركيا. وتعمل هذه المنظمات غير الحكومية، كما أوردت مادلين أوتيس كامبل وسارة توبان في خصوص مخيم الزعتري في الأردن²³، وفق نموذج نيوليبراليّ شديد التنافسية، إذ ينبغي أن تكون الأكثر أهلية لتطبيق البرامج الإغاثية التي يموّلها المانحون في الصناديق الدولية. وفي هذا الإطار، تمكّنت أحلام من فرض نفسها كـ"مرجع" في منطقة إدلب. بسبب الحاجات، ولأنّ المساعدة والتمويل أيضاً ينصبّان غالباً على الإشكالات المرتبطة بوضع النساء، ولأنّ أحلام مفتتحة بضرورة تطوير العلاقات الجندرية في مجتمعها، انخرطت في مجال "الحماية"، وتعني هذه المفردة التقنيّة عدداً من البرامج التي تستهدف النساء والأطفال أساساً. ويقوم عملها الرئيسي على "تدريب المدربين" – أو ما تسميه (Training of Trainers) TOT – وعلى تنظيم دورات ترتبط بـ"استقلالية النساء" – وتسوق العبارة الإنكليزية women empowerment أو العبارة العربية المستحدثة "تمكين المرأة" – وأيضاً على تنظيم دورات توعوية في "العنف الجندري"، وتستعمل هنا مختزلاً آخر هو GBV أو Gender Based Violence. وعام ٢٠١٧ أنشأت مركز "الرشيد" الذي يهتم بالتأهيل، قالت: "في الـTOT، درّبت ٧٠٠٠ امرأة ورجل على الـGBV وعلى الحماية. وأعطيتهم دروساً حول مشكلة الزواج المبكر أيضاً. وبعمامة غيرت الفئات المتعلقة بالنساء. وطوّرت بخاصة فئات الرجال، فانقلبوا رأساً على عقب".

²² James Scott, *La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Paris, Éditions Amsterdam, 2019.

²³ Madeline Otis Campbell, Sarah Tobin, « NGO Governance and Syrian Refugee "Subjects" in Jordan », *Middle East Report*, 278, Spring 2016. [En ligne] consulté le 8 avril 2021 : merip.org/2016/04/ngo-governance-and-syrian-refugee-subjects-in-jordan

تعشيق عوالم متعدّدة

أثناء الحوار الذي أجرينّه مع أحلام، والذي يتطابق مع الصورة التي قدّمها الموقع الإلكتروني Syrian Women for Democracy، ركّزتُ بخاصّةٍ على مسألة الزواج المبكر، وهي "مشكلة" أساسية في نظر المنظّمات غير الحكوميّة الدوليّة التي تعني "بالأزمة السوريّة"²⁴. وعلى طريقتها، تراعي أحلام أيضاً معايير "المواضيع الأخلاقيّة الجديدة"²⁵ التي تفرضها المنظّمات الإغاثيّة في ما يتعلق بمسائل الجنس والإنجاب والعلاقات الجنديّة ومعاملة الأطفال، وهي تحقّق صورة "المهجّرة المثاليّة"²⁶. وفي الآن ذاته، تشدّد أحلام، خاصّةً عندما تتكلّم على الملاء، على التفكير الإنسانيّ داخل الخطاب الدينيّ، فتكثر الاستشهاد بالقرآن والحديث²⁷: "إنّ جميع هذه الأفكار المتعلّقة باستقلاليّة النساء وحقوقهنّ وبالعنف الجنسيّ لا يفهمها رجال مجتمعنا". وتابعت: "يُنظر إلى هذه الأفكار على أنّها دخيلة. لا أستطيع طرحها علناً من دون مقدّمات، ومن دون تدعيمها بالمصطلحات الدينيّة والاستشهاد بالآيات القرآنيّة والحديث. أخيراً ما أذكر به الناس هو أنّ هذه الأفكار موجودة في ثقافتنا الدينيّة. إنّ الإسلام يحترم المرأة".

تنتمي أحلام إلى الحراك المدني الذي تطوّر كثيراً في "أقاليم سوريا الثلاثة"²⁸، إقليم النظام، وإقليم إسلاميّ إدلب، وإقليم الأكراد. في المخيمات التي تنشط فيها، يجب أن تتعامل ليس فقط مع الرؤية الإغاثيّة، بل أيضاً مع أيديولوجيا الحركة الإسلاميّة التي تسيطر على إدلب: "تعلّمين أنّ هيئة تحرير الشام، أو جبهة النصره إن شئت²⁹ [قالت ذلك بنبرة هادئة لا تتمّ عن أيّ قلقٍ خاص]، هي مؤلّفة من فصائل متشدّدة، كما يقال". تنحدر جبهة النصره من تنظيم القاعدة وأصبحت هيئة تحرير الشام في نهاية ٢٠١٦ بعد أن تباعدت عن التنظيم الدوليّ الذي أسّسه بن لادن. واليوم تقدّم نفسها كحركة إسلاميّة سوريّة ثوريّة. تسيطر على مدينة إدلب ومنطقتها – وهي جيب تبلغ مساحته ٣٠٠٠ كلم^٢ ويسكنه ٢,٦ مليون نسمة نصفهم من المهجّرين منذ عام ٢٠١٦. أقامت الهيئة "حكومة إنقاذ سوريّة" لإدارة الشؤون المدنيّة، وأطاح هذا الكيان بالمجالس المحليّة المرتبطة بالحكومة المؤقتة للمعارضة السوريّة في الخارج، والعاملة في جنوب تركيا. على الرغم من ذلك، لم يحوّل زعيمها أبو محمد الجولاني قطاع إدلب المتمرّد إلى إمارة أصوليّة على شاكلة الدولة الإسلاميّة. لقد اختار نظام "حوكمة جبانة". ولأنّه لم يستطع إنشاء إدارة حقيقيّة، فوض سلطته لأعيان إدلب الأتقياء، وإلى الطبقة الوسطى المتعلّمة والتنظيمات الدوليّة التي تعمل أحلام معها. وحتى القطاع التعليميّ تديره هيئات أجنبيّة، ولا سيّما هيئة Chemonics، وهي جمعيّة دوليّة أميركيّة للتنمية تعمل بالتعاون مع اليونيسيف ومع منظمة قطر الخيريّة³⁰. ومنذ ٢٠١٩ انخرطت هيئة تحرير الشام المتشدّدة مع زعيمها في

²⁴ المرجع نفسه.

²⁵ المرجع نفسه.

²⁶ المرجع نفسه.

²⁷ كما هي الحال مثلاً في برنامج "أنا حرّة" الذي تبيّنه إذاعة فريش. [على الشبكة]:

facebook.com/watch/?v=312042810474687

²⁸ Madjid Zerrouky et Laure Stephan, « Contre le régime Syrien, l'engagement tenace de Mazen Darwich et son équipe », *Le Monde*, 19 mars 2021. [En ligne] consulté le 6 avril 2021 : cutt.ly/znGazjX

²⁹ في تموز ٢٠١٦، أصبح اسم جبهة النصره "فتح الشام". بعد ذلك بسنة أشهر، اندمجت مع أربع شبكات إسلاميّة لتصبح "هيئة تحرير الشام".

³⁰ Jerome Drevon et Patrick Haenni, « How global Jihad Relocalises and Where it Leads: the Case of HTS, the Former AQ Franchise in Syria », *Middle East Directions (MED)*, European

استراتيجية تسعى إلى تطبيع علاقاتها بالمجتمع الدولي، وحاولت تلميع صورتها فقدّمت تعهداتٍ تتعلّق باحترام حقوق الإنسان³¹. وننوّه بأنّ هذا الإعلان الموجّه إلى الخارج لا يمنعها من ارتكابٍ دوريّ لفظائع داخل الأراضي التي تسيطر عليها، كالإعدام رجماً لثلاث نساء ورجلٍ في ٣١ آذار ٢٠٢١ أنّهموا بممارسة "الفحشاء"، ولم تأتِ على ذكرها إلا بعض وسائل الإعلام العربيّة³².

وعلى سؤالٍ يتعلّق بالجولاني، أجابت أحلام بشكليّ قاطع: "لا أتكلّم أبداً في الأمور السياسيّة والعسكريّة". وفي معرض حديثها عن الحركة الإسلاميّة، عادت وتلفّظت بكلماتٍ تنمّ عن قلقها وحيرتها: "أشارك في الحديث أثناء اجتماعات التنظيمات الدوليّة، وأتكلّم على وسائل الإعلام مثل BBC. أقول ما أفكر فيه وأعمل ما أريد [...]". في البداية حاول زوجي وأبنائي منعي من ذلك، قائلين: غداً ستعرضين للملاحقة. ولكن لم يحدث شيءٌ من ذلك والحمد لله. أنا متأكّدة ممّا أقول وواقعة. ولا أتطرّق أبداً إلى المواضيع التي يمكن أن تعرضني للخطر. أحافظ على موقعٍ حياديّ، إن شئت".

ومع أن أحلام تفضّل تجنّب المسائل السياسيّة، تنوّه بأنّها مضطّرةٌ إلى ترتيباتٍ يوميةٍ مع رجال التنظيم، وبأنّ هامش المناورة ليس فقط ضيقاً بل هناك فرقٌ كبيرٌ بين إبداء نقدٍ ما وتطبيقه على أرض الواقع: "النساء اليوم يتكلّمن، والمجتمع عموماً لم يعد يقبل ببعض العادات. فعندما تُرتكب جريمة شرفٍ بحقّ إحدى البنات، تشتعل شبكات التواصل الاجتماعيّ، ويعارض الجميع الجريمة". وتضيف: "لكن حتّى لو كان هذا الاستنكار واسعاً، لا تعمل المؤسسات على حماية النساء ميدانياً. وفي جميع الأحوال لا نستطيع أن نطالب بتطبيق العدالة، لأنّ المحاكم الإسلاميّة التي تقيمها جبهة النصرة تجيز قتل الفتيات إن رأى الأب أو الأخ أو ابن العم أنّ ذلك ضروريّ".

تفضّل أحلام تجنّب المواضيع السياسيّة. ومع ذلك، فإنّ أفعالها تعبّر عن التزامٍ سياسيٍّ واضح³³. فإلى جانب تفسيرها النصّ الدينيّ بطريقة تجعل أفكارها المتعلّقة بحقوق النساء مقبولة، تتصرّف أحلام في الحيز العام على نحوٍ غير مألوف. "قال لي زوجي: لا تذهبي إلى هناك، وقال لي أبنائي: لا، لا تذهبي، ولكنّي كنبت المنطقة، رفضت البقاء في بيتي والانتظار: كان عليّ الذهاب لاستقبال الناس". إنّ صلابة الشهادة التي تقوم بها أحلام ترتبط في حقيقتها بأنّها اختارت المكان الأقلّ "ملاءمة" للمرأة: أنّ تُرابط على قارعة الطريق لتبعث برسالةٍ إلى العالم، وأنّ تتقدّم عكس السير فتوقف السيارات لتقوم بمبادراتٍ من أجل المهجّرين قسرياً. وبهذه المبادرات التي تصفها بالتطوّعية لأنها نابعة من تصرّفها الشخصيّ، تفتح للنساء مجالاً جديداً للممكنات. ويمكن أن يوصف فعلها على أنّه "سلوكٌ مضاد³⁴"، إذ يشكّل – دون أن تطلق عليه صفة

University Institute Research 2021. [En ligne] consulté le 6 avril 2021 :
hdl.handle.net/1814/69795

³¹ المرجع نفسه.

³² راجع بخاصّةٍ مقال محمد الأحمد، "تحرير الشام تعدم ثلاث نساء ورجلاً في إدلب"، العربي الجديد، ٣٠ آذار ٢٠٢١. [على الشبكة] تمّ تصفّحه في ١٠ حزيران ٢٠٢١:

youtube.com/watch?v=0AE3Dq7oExM

³³ حول هذا الجانب من الالتزام السياسيّ راجع:

Vinciane Despret, « La tentation de l'innocence. Conversation avec Isabelle Stengers et Donna Haraway », in *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Paris, Éditions Dehors, 2019, p. 321-353.

³⁴ حول "السلوك المضاد" راجع:

"الثوري" أو "المنشق" – انحرافاً نقدياً وطريقةً تبتعد فيها عن شكل الذاتية التي فرضتها "التقاليد والأعراف والعادات" والتي تحظر على المرأة بعض الأماكن بحجة حماية جسدها وسلامته وبسبب وضعها كـ"حرمة". "في البداية عندما كنت أقود سيارتي في المخيمات، كنت أسمع بعض الناس يقولون مدهولين: حرمة تسوق وحدها. أما الآن فيعرفني الناس ويعرفون أنني امرأة قوية ولم يعودوا يقولون شيئاً. وإن شاء الله سأكون قدوةً للأجيال القادمة من السوريات".

خاتمة

تمثل أحلام التي التقيتها على الإنترنت أحد مشاهد الثورة التي انخرطت فيها النساء بقوة بعد ٢٠١١، وتحيلنا في الآن ذاته على واقع الحرب المرير³⁵. في البداية أذهلتني الشهادة التي قدمتها وأثرت في. فيها أعربت عن إرادتها إخراج العالم من ضبايئته لإعطائه شكل جسدٍ أموميٍّ يقظٍ ومعزٍ. وكـ"امرأة-عالم"، لا تكتفي بوصف وضع المهجرين، بل تبني أيضاً علاقةً أخلاقيةً مع الوجوه. وأخيراً بتصرفها الذي يمكن اعتباره سلوكاً مضاداً، تجسد الآن فكرة تحرير المرأة بالمرأة.

لم تغادر أحلام بلدها، ولكن الحرب دفعت بها مع ذلك إلى فضاءٍ آخر، فضاء الإغاثة وفاعليه المتعددين: المجتمع الدولي، المانحون الدوليون، الأمم المتحدة، المنظمات الدولية. هكذا اضطرت إلى تعلم لغةٍ جديدةٍ مجبولة بالمصطلحات التقنية والتعابير الإنكليزية، وإلى التآلف مع إشكالات الجندرة. خلال المقابلات اللتين أجرتهما معها، استعملت كثيراً كلمة "أرض الواقع" لتشير إلى المخيمات التي تعمل فيها. تتأرجح أحلام بين موقعين، الخارج والداخل، يعزز ذلك وضعها في الآن ذاته كـ"نازحة" وكعامل في المنظمات الدولية التي تمنح المساعدات. لذا تستخدم صيغة الجمع "نحن" بوتيرة منتظمة للكلام عن المنظمات، لكنها تتحوّل أحياناً إلى صيغة الـ"هم" الخارجة عن أناها. على صعيدها، تحاول أن تبني ظروفاً للعيش بكرامة في منطقةٍ حدوديةٍ تسيطر عليها عسكرياً حركة إسلاموية مرتهلة للمساعدات الإغاثية الدولية، يقصفها ويحاصرها جيش النظام السوري. في هذا السياق، تعتبر أحلام نفسها كمحطة ربط بين عوالم مختلفة: عالم إلب التقليدي والديني، عالم المنظمات الدولية، عالم المهجرين، عالم هيئة تحرير الشام التي يجب التعامل معها، عالم وسائل الإعلام الدولية. وفي تقاطع هذه العوالم "تسكن حيز الاضطراب"³⁶، وتوظف طرقاً جديدةً في المقاومة. إنها تفتح إمكانيّة تعائش بين رؤى العالم المتعارضة، من دون أن تضيع داخلها.

يصرّح المفكر السوري ياسين الحاج صالح أنّه يريد في كتبه ومحاضراته أن يتكلم عن سوريا للعالم، وعن العالم لسوريا³⁷. أمّا أحلام، فتترجم على طريقته هذا المشروع الفكري: إنها لا تتكلم عن العالم وتكلمه فقط، بل تجسده في ذاتها لتقول للمهجرين، هؤلاء الذين فقدوا في نظر العالم ذواتهم وتمييزهم، واختزلوا في أرقامٍ

Michel Foucault, « Leçon du 1^{er} mars 1978 », in *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, 2004, p. 195-232.

³⁵ Emma Aubin-Boltanski, Cécile Boëx, *op. cit.*

³⁶ حول هذه النقطة راجع المقابلة مع دونا هارواي:

Entretien réalisé par Florence Caeymaex, Vinciane Despret et Julien Pieron, « Le rire de Méduse », *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Paris, Éditions Dehors, 2019, p. 61-89.

³⁷ Justine Augier, *Par une espèce de miracle. L'exil de Yassin Al-Haj Saleh*, Arles, Actes Sud, 2021.

مبهمة ككثّلٍ بشريّة تُعدُّ موجاتها بمئات الآلاف، إنّها تراهم وتقدّرهم. اختزل هؤلاء الرجال والنساء في أجسادٍ بيولوجيّة، في "حيواتٍ عاريّة"³⁸ يحدّدها جورجيو أغامبن باللجوء إلى الكلمة اليونانية *zoé*، وتعني في هذا السياق مجرد البقاء على قيد الحياة. أمّا أحلام فتعيد إليهم اعتبارهم بمبادراتها من أجل أن يصيروا حيواتٍ بالمعنى الثاني للكلمة، *bios*: أجسادٌ سياسيّةٌ لكلِّ منها وجهٌ وفرادة. "كنتُ متواجدة بحكم إنسانيّتي"، أجابنتي عندما سألتها عن سبب مبادراتها إلى استقبال المهجّرين. ليس "الفرد المعنويّ" الذي صنّعه المنظّمات الإغاثيّة هو الذي تحرك لـ"يستقبل" عائلات المهجّرين في سرمداء، بل هو جسدٌ متشعب: فأحلام هي المرأة السوريّة والأمّ، والمسلمة الملنّزّمة والنسويّة، ومدرّسة اللغة العربيّة، والعاملة في المنظّمات الدوليّة، وهي التي تسكن في منطقةٍ تسيطر عليها حركة إسلاميّة. "أصلّي كل يوم كي نتحرّر من المذلّة، وكي يستعيد شعبنا كرامته وقوّته وجِدّته"، هذا ما قالته لي عندما شارف لقائنا على السكايب إلى نهايته.

كُتِبَ النصّ بالفرنسيّة ثمّ تُرجم إلى العربيّة.

المراجع

بالعربيّة

تقرير غير موقع بعنوان "معارك المعلّمة السوريّة أحلام"، موقع **BBC**، ١٣ تشرين الأول ٢٠١٧. [على الشبكة]: bbc.com/arabic/middleeast-41595044

الرفاعي، فارس، "أحلام الرشيد، نازحة سورية اختيرت من بين ١٠٠ امرأة مؤثّرة في العالم"، موقع **زمان الوصل**، ٩ آب ٢٠١٩. [على الشبكة]: zamanalwsl.net/news/article/112087

عطالله، هديل، "معلّمة سوريّة تروي كيف أصبحت من النساء الأكثر تأثيراً"، نُشر أولاً على موقع **ميم** ثمّ أعيد نشره في ٢٠ حزيران ٢٠١٨ على موقع **Syrian women for Democracy**. [على الشبكة]: cutt.ly/TcLh7y0

بالفرنسيّة

Agamben, Giorgio, *Homo Sacer I, Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Le Seuil, 1997.

Aubin-Boltanski, Emma, Boëx, Cécile, « Les femmes prennent la parole. Déclarations filmées et sit-in à domicile », in Cécile Boëx et Agnès

³⁸ Giorgio Agamben, *Homo Sacer I, Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

- Devictor (dir.), *Syrie, une nouvelle ère des images. De la révolte au conflit transnational*, Paris, Éditions du CNRS, 2021, p. 89-106.
- Augier, Justine, *Par une espèce de miracle. L'exil de Yassin Al-Haj Saleh*, Arles, Actes Sud, 2021.
- Bataille, Georges, « L'abjection et les formes misérables », in *Œuvres complètes II, Écrits posthumes 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 217-221.
- Boëx, Cécile, « Témoignages filmés de la violence en Syrie. Le corps comme preuve, le récit comme réplique », in Nibras Chehayed (dir.), *Images de chair et de sang. Penser le corps en Syrie (2011-2021)*, Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2021.
- Coquio, Catherine, « À quoi bon encore le monde. Nihilisme, naïveté, négation », intervention prononcée lors du colloque « Syrie : à la recherche d'un monde », 14 et 15 décembre 2017, Université Paris Diderot. Mis en ligne le 12 mars 2018 sur le site *Lundimatin* : lundi.am/A-quoi-bon-encore-le-monde-Nihilisme-naivete-negation
- Despret, Vinciane, « La tentation de l'innocence. Conversation avec Isabelle Stengers et Donna Haraway », in *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Paris, Éditions Dehors, 2019.
- Didi-Huberman, Georges (dir.), *Soulèvements*, Paris, Gallimard, 2016.
- Foucault, Michel, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, 2004.
- Lévinas, Emmanuel, *Éthique et infini. Dialogue avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard/France Culture, 1982.
- Lorenzini, Daniele, *Éthique et politique de soi. Foucault, Hadot, Cavelle et les techniques de l'ordinaire*, Paris, Vrin, 2020.
- Le Renard, Amélie, « “Droits de la femme” et développement personnel : les appropriations du religieux par les femmes en Arabie Saoudite », *Critique internationale*, n° 46, 2010, p. 67-86. [En ligne] : cairn.info/revue-critique-internationale-2010-1-page-67.htm
- Scott, James, *La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Paris, Éditions Amsterdam, 2019.

Zerrouky, Madjid, Stephan, Laure, « Contre le régime Syrien, l’engagement tenace de Mazen Darwich et son équipe », *Le Monde*, 19 mars 2021. [En ligne] : cutt.ly/znGazjX

بالإنكليزية

Drevon, Jerome, Haenni, Patrick, “How global Jihad relocalises and where it leads: the case of HTS, the former AQ franchise in Syria”, *Middle East Directions (MED)*, European University Institute Research 2021. [En ligne]: hdl.handle.net/1814/69795

Otis Campbell, Madeline, Tobin, Sarah, “NGO Governance and Syrian Refugee ‘Subjects’ in Jordan”, *Middle East Report*, 278, Spring 2016. [En ligne]: merip.org/2016/04/ngo-governance-and-syrian-refugee-subjects-in-jordan

عن الكرامة وعن الاعتراف الذي لا يأتي

أطوار صورة عمر الشغري الشاهد الناجي، صورتنا جميعاً

نسرین الزهر

"كان لدى الإنسان حلمٌ جميلٌ حول نفسه، وكان يصبو إلى السمو على شرطه الإنساني، ولكن تتالي الأحوال فتح في هذا الحلم جرحاً، وبدأ الحلم يترف ويضمحل، وراح يتخذ مع ضموره، أشكالاً وتسميات، وبين حين وآخر ينتبه الإنسان إلى خسارته الفاجعة، هذه، فيدرك أنه صار يجهد لمنع نفسه من الانحدار عن مستواه الإنساني إلى مستوى الحيوان، وحين يقاوم تتخذ مقاومته نوعاً من الجنون".

ممدوح عدوان، "حيونة الإنسان"

عمر الشغري شابٌ سوريٌّ منحدرٌ من محافظة بانياس الساحلية وتحديداً من قرية البيضا، كان قد أدلى بشهادةٍ مروّعةٍ عن فترة سجنه في أحد الأفرع الأمنية ومن ثمّ في سجن صيدنايا، حين اعتقل بتاريخ ٢٠١٢/١١/١٦ الاعتقال الثالث الطويل، بعد اعتقالين قصيرين، مع اثنين من أولاد خالته بشير ورشاد، ومع ابنة خالته نور، إثر مشاركته في مظاهراتٍ ضد النظام السوري مع بداية الثورة. كان عمره خمسة عشر عاماً حين اعتقل للمرة الأولى، ليكون مجمل ما قضاه في المعتقلات هو ثلاث سنوات.

أحاول في هذا النص توصيف تلقّي، كسوريّة، لصورة عمر الشغري، وأطوارها وظهوراتها الإعلامية، وتمثيالاته لذاتيته، بوصفه سورياً ثائراً هُجّر ونُفي خارج المكان الذي ثار فيه ومن أجله، كمرآةٍ لنا جميعاً، نحن البعيدين عن سوريا الجغرافية، ولكننا لا نزال أسيري برائن الرذل (Abject)³⁹ والفظيع، أسيري محاولتنا تدبّر الخسارات عبر أدائياتٍ مضادة للردل كقدرٍ أبدي في ظلّ سوريا الأسد، يطال أول ما يطال الجسد السوري المحكوم بذاكرة المهانة. أي أنّ هذا الجسد، حتى وإن كان بعيداً، ما زال في صراعٍ محمومٍ وهو مستمر لنبذ المهانة وإبعادها عن ذاتيته، فهو لم يتحرّر من تصوّر الذات كذات مهانة.

هذه الأدائيات المضادة لتمثيل المرذول مرهقةٌ وطويلةٌ، تأخذ القضية الأساسية، قضية الكرامة إلى مواضع أخرى. في هذه المسارات والأداءات التي تحاول مقاومة الرذل كـ"براداييم" فرضه النظام الأسد لحكم سكانه⁴⁰، تحوّلت الكرامة من معاش لحظةٍ حديّةٍ تستوي فيها الحياة بلا كرامة مع الموت، لحظة أنطولوجية

³⁹ اقترح الصديق والزميل نبراس شحيّد هذه الترجمة العربية لمفهوم "Abject"، ما أراه موفّقاً، فـ"المذلة" التي تقترحها سلوى إسماعيل ترجمةٌ قد تحتلّ تدرّجات لا يقبلها هذا المفهوم المطلق الأولي.

⁴⁰ راجع سلوى إسماعيل:

أصيلة الكرامةُ فيها هي الحياة نفسها، لحظة "يستमित" فيها المرء ليكون في قيد الحياة الإنسانية، عارٍ بكل المعاني من ملابسه ومن القيم التي تخضع للرساميل الرمزية والاجتماعية، لحظة الوصية: "لا تقتل" لأن الإنسان هو الغاية وليس الوسيلة وفق المفهوم الكانطي للكرامة الإنسانية، لتنتقل الكرامة إلى طورٍ آخر، تخضع فيه لحساب المقامات والرساميل ولما يفرضه الإعلام وقانون الصورة و"سوق التضامن" العالمي، والآخر المتفَرِّج على المأساة المصوَّرة. يخلص المقال هنا إلى أنه في ظل استمرار عدم الاعتراف، الاعتراف بالمعنى الذي أدخله الفيلسوف الألماني أكسل هونت⁴¹، يصبح استجرار الاعتراف هاجساً وتغيب لحظة الاستماتة التراجمية، بين الحياة والموت، وفيها يتوجَّه المرء إلى الله قائلاً "أنا إنسان ماني حيوان"⁴²، لتحلَّ مكانها مساحة التفاوض حول الكرامة كقيمة لها دالات متعلقة بما يمثلته المرء من خلال صورته، تفاوض حول بعض التمايزات والاعترافات.

كان المفترض بي أن أنجز هذا النص القصير قبل سنة من الآن ولم أستطع. حين أتممت المسودة الأولى وناقشته مع قارئيه ومراجعيه الأوائل فهمت أكثر حرصي على إزاحة استحقاقه. من السطر الأول علقت إحدى زميلاتي المراجعات بأن التحليل ينحو إلى تعميم غير دقيقٍ ومجحفٍ فيما يتعلق بصورة الشاهد الناجي السوري، أو إلى جوهرانية معينة. في الحقيقة التوجس هنا ليس منهجياً فقط، فحالة عمر الشغري وتوصيفها لها كل مبرراتها المنهجية باعتبارها "دراسة حالة"، ولكن الحرص يكمن في أشكلة التقاء هاتين الذاتيتين، ذاتية المؤدي الشاهد والمتلقية السلبية عبر الشاشة، السوروية كاتبة هذا النص. أعتقد أن جزءاً أساسياً من الحالة التي أدرسها عبر عمر الشغري هنا هي تماهي الذاتيات عبر تماهي الأجساد، المعدبة والمشردة والمبعثرة إلى أشلاء، والخارجة من مكانها لتُزرع في أماكن أخرى غير سوريا. ما يقدمه عمر الشغري هو عرضٌ عاكسٌ لأجسادنا وماهياتنا، ليس بمعنى أن كل فرد سوري شاهد أو ناجٍ سيأخذ ويتمثل منحي عمر الشغري ذاته، ولكنه يعكس تراجم الجسد السوري الذي تبعثر بين طلب الكرامة وترجمة القضية السورية. حتماً لا تتمظهر مشاكل الترجمة كل مرة بنفس الطريقة، ولكن جسد عمر رمزي يستبدن مشاكل الترجمة لكل الأجساد السورية التي تطالب بالكرامة وبالحرية. لذلك يصبح تمييز استخدام "أنا" و"هو" و"نحن" نافلاً ومؤدياً للدلالة عينها. وإن محاولة التفكير في هذه الذاتيات وعقلنتها هو بالتأكيد محاولة لفصل الأجساد وتمييز ذاتياتها ولكن من دون أي طيفٍ لمحاكماتٍ قيمية.

مَحَن حكاوي الفظيع على مذبح التيدتوك

على صفحة عمر الشغري الرسمية على منصة اليوتيوب⁴³، نجد ٤٧ فيديو يظهر فيها المعتقل السابق والناجي من مسلخ سجن صيدنايا الأسدي، يعود أقدمها إلى ٢٩ شباط ٢٠١٦ بعد ثمانية أشهر من تاريخ إطلاق سراحه في ١١ حزيران ٢٠١٥، وأحدثها إلى تشرين الثاني ٢٠٢٠، وُيُثَّ له فيديو آخر في أيار

Salwa Ismail, *The Rule of Violence: Subjectivity, Memory and Government in Syria*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

⁴¹ Alex Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Gallimard, 2013.

⁴² في إشارة إلى محمد عبد الوهاب، من إذلب، الذي أطلق جملته في لحظة غضب عارمة. [على الشبكة]:

youtube.com/watch?v=cIKfT6yF7Gs

في ورقة غير منشورة، قدم ستيفان تارنوفكسي في ٦ تموز ٢٠١٨ في المكتبة الوطنية الفرنسية قراءة فلسفية لهذا الفيديو.

⁴³ راجع قناة عمر الشغري على اليوتيوب: youtube.com/c/OmarAlshogre-II/videos

٢٠٢١، لم يدرج بعد في صفحته، يتحدث فيه ضمن برنامج حوارى بعنوان "سردة بعد العشا"⁴⁴. سأحاول أن أرى تطورات صورة عمر في هذه الفيديوهات وأدائه (وأدائته ربما) في سرده لقصته الشخصية.

في الفيديو الأقدم بعيد خروجه، الذي يتحدث فيه عن تجربته⁴⁵، يجلس المعتقل الناجي قبالة الكاميرا مباشرة ببيجامته الرياضية، دون أن ينظر بعينه إلى الكاميرا، بل نراه ينظر بشكلٍ مستعجلٍ إلى محاوره أو إلى الأرض. يتوجّه المحاور إلى عمر بأسئلة بالعربية الفصحى ويحاول هذا الأخير أن يجيب بالفصحى كذلك – فيما بعد، وكما نرى في الفيديوهات اللاحقة، سيستغني عن أداء اللغة الفصحى. يحاول صاحب اللهجة البانياسية الواضحة أن يقدّم في هذا الفيديو الأول عناصر ووقائع تصنع خارطةً لانتقالاته ضمن الأفرع الأمنية، بدءاً من بانياس، إلى طرطوس، فحمص، فدمشق القابون ومن ثم إلى فرع كفسوسية. ويروي ما حدث معه في الفرع ٢١٥⁴⁶ حيث أمضى أكثر من سنة، ومن ثمّ في سجن صيدنايا، بأقصى سرعةٍ ممكنةٍ وكأنه محكوم بزمّن برفيقية إخبارية، ويستمر الفيديو ١٥ دقيقة و١٤ ثانية. مع حركات عصبية في العينين واليدين، يحاول عمر أن يخبر مستمعاً افتراضياً، يهّمه أمر حقوق الإنسان في سوريا، عن وسائل القتل، مثلاً الإبر الهوائية المنتشرة على ما يبدو كوسيلة تصفية في فرع ٢١٥، وطرائق أخرى من الرعب في المعتقلات الأسدية، كالاغتصاب، وإجبار السجناء الرجال على اغتصاب بعضهم بعضاً، والتجويع، وعن الموت الناجم عن التعذيب والأمراض المنتشرة مثل التهاب الكبد الوبائي أو مرض السل، الذي لا يخفى عن العارفين بحسب تعليق عمر الشغري نفسه. هناك مشاهد كابوسية أخرى مثل ربط العضو الذكري للمساجين وإجبارهم على تناول الملح والماء والالتهابات البولية وتبويل الدم، وإعمال مفكات البراغي في أجسادٍ مستباحة، والإعدام الاعتباطي للمعتقل الذي يعيّن رئيساً للمهجع لاستلام الطعام، إذ تتمّ تصفيته ما أن يستلم الطعام من الجلاد. عناصر الفطيع المشهية كثيرةٌ في شهادة عمر، هناك أيضاً استشهاد أولاد خالته في المعتقل ولحظاتهم الأخيرة قبل الموت. أحدهم مات جالساً بعد إصابته بالسل دون علاج. نعرف كذلك من شهادة عمر أن أباه وأخوته قتلوا أثناء مجزرة البيضا حين هاجم النظام القرية، ونعرف أيضاً أنه نجا بأعجوبةٍ من الإعدام الميداني لأن أمه دفعت مبلغاً كبيراً لأحد الضباط ليستبدل اسمه.

ضمن الشهادة الكبيرة عن المعتقل المسلخ توجد دائماً حكاياتٍ صغيرة تغدّي السرد، حكاياتٌ تستوفي كل عناصر الأسرودة: تقديم وتشويق وحبكة ومن ثم انحلال عقدة القصة والنهاية، على سبيل المثال حكاية يوسف وعمر والخبز. يروي عمر أنه أثناء اعتقاله وجراء المخصّصات الغذائية القليلة جداً، قرّر أن يدخّر كميةً كبيرةً من الخبز ليأكلها في يومٍ واحد ويشبع بعدها، غير أنه بالموت. كان في كل يومٍ يعطي أحد السجناء جزءاً من رغيفه على أن يُرجع له زميل المهجع الدّين آخر الشهر، ليجمع في اليوم الموعد ديونه فيأكلها دفعةً واحدة، ويحقق حلمه "الأكبر من بناية" بحسب تعبيره. من شدة فرحه بالخبز لم يستطع أن يأكله دفعةً واحدة، فانقضّ زميله يوسف وأكل كامل الخبز. شعر عمر بالظلم الشديد بعد هذه الحادثة، وتوجه إلى ربّه منظماً. في اليوم التالي تشاء الأقدار أن يتمّ تعيين يوسف رئيساً للمهجع ليستلم الطعام ويقتل، ويبقى طعامه

⁴⁴ "OMAR ALSHOGRE: Surviving and escaping the Syrian Prison System"، نشر على قناة "سردة بعد العشا" في ٣ أيار ٢٠٢١. [على الشبكة] تمّت مشاهدته في ٥ شباط ٢٠٢١.

[youtube.com/watch?v=nXzbnbgqAtQ](https://www.youtube.com/watch?v=nXzbnbgqAtQ)

⁴⁵ "سجن صيدنايا العسكري وفرع ٢١٥ ومجازر الموت والجوع"، نشر على قناة عمر الشغري في ٢٩ شباط ٢٠١٦. [على الشبكة] تمّت مشاهدته في ٥ شباط ٢٠٢١.

[youtube.com/watch?v=sLye1ThiFTw&list=UUh5g99OvqEnbnSzwwXB_Mbw&index=46](https://www.youtube.com/watch?v=sLye1ThiFTw&list=UUh5g99OvqEnbnSzwwXB_Mbw&index=46)

⁴⁶ فرع ٢١٥ هو سرية المداهمة والافتحام وهو أحد الأفرع الأمنية الموجودة في سوريا، ويقع في حي كفسوسية في غرب دمشق.

لعمري. في نهاية هذه الحكاية، نرتبك، نحن المتلقين، من موقعها ضمن الشهادة ومن ردة فعل عمر. نشعر في لحظة ما أن عمر قد تاه في غابات حكاياته الصغيرة ولا نفهم إن كان يعتبر موت يوسف انتقاماً إلهياً أم لا. نرتبك كذلك لأن شكاً يساورنا حول شطط ما في القصة، لا بدّ أنه متأث من التلقي، تلقينا نحن للقصة، وليس من محاولة عمر الشغري المقاومة والنجاة، حين يضحك مثلاً ويقول إنه بعد تجميع الخبز شعر بأنه حقق حلماً أهم من تشييد بناء، وحين يشدّ على قبضته مشيراً إلى أنه أنجز إنجازاً كبيراً، ويكرّر أنه حينئذ لم يعد يشعر بالآلام ضرب الجلاد الذي انهال على كل من في المهجع، "قصة نجاحه" حصنته من الألم.

بعد سنة تقريباً، نرى فيديو لفقرة ضمن برنامج متلفز أعدته قناة سويدية عام ٢٠١٦ يروي فيه عمر الشغري شهادته باللغة السويدية، ومن ثم فيديو لمحاضرة يلقيها واقفاً على منصة مسرحية كذلك باللغة السويدية، وفي أحدهما، يقوم عمر الشغري بأداء إيضاحي فيمثل الأحداث وأمكنة الوقائع على خشبة العرض. أثناء هذا العرض، يقارب عمر الشغري في أدائه أداء الوّن مان شو، ويتحرك على كامل الخشبة، لم يعد مسرراً على مقعد كما حاله في أولى شهادته المصوّرة. وأحياناً يستثير ضحكات قصيرة لدى جمهوره المستمع، يبدو وكأنه يروي عبث المواقف التي وجد نفسه فيها أثناء اعتقاله⁴⁷. في لحظة ثانية من نفس الفيديو نراه وكأنه يلقي حرّورة على مشاهديه ويصفق حين يتفاعل شخص من جمهوره ويجب على حرورته. المشي على الخشبة وإلقاء الحزازير وممازحة الجمهور تشبه إلى حد بعيد تدابير مدرّس أو محاضر يبتغي الإبقاء على حماسة المستمعين ويحرص على عدم دخولهم في حالة تملّل مما يقوله. في معظم الفيديو يسعى بلغته الجسدية، بيديه خاصة، إلى التواصل مع المستمع، ويغني بدء حوار يورط فيه المستمع بشهادته، ربما ليستلمها هذا الأخير ويتحمّل مسؤوليته في الشهادة؟ هناك الكثير ليقال عن لغته الجسدية ولكن أبرز ما تعكسه هو الحرص الشديد على التمكن والسيطرة وعلى ألا تفلت منه أي شاردة أو واردة. التمكن والتحكم كريد طبيعى على الانكشاف وعدم القدرة على التحكم في الجسد في المعتقل وفي حالة الفطيع القصوى.

الفيديوهات باللغة الإنكليزية أخذت تنتمذج في منحنى آخر منذ عام ٢٠١٨، وفق القواعد التي تحكم خطابات "تيدتوك"، هذه الأغورا الحداثيّة المشتقة في آلياتها من المانجمنت وعالم الأعمال، حيث يختلط الأسلوب التربوي مع الإمتاع: المسرحية التي يختار المعتقل السابق افتتاح خطابه بها، حين يمثّل لحظة الجلد بالسوط الكاوتشوكي، النبيرة التي تعلو وتهبط بحسب لحظة الحكاية وهولها، تقطيع الكلام وتحميل بعض المقاطع طاقة إضافية بإعلاء النبيرة، وأخرى طاقةً مشاعريةً مغايرة بإخفاض النبيرة أو بالصمت لهنيهات لا يخشاها. وكمندرب جدير بالبرفورمنس الخاص به، يوظف جسده ويحرّر يديه من الميكروفون المثبت على أذنيه⁴⁸. إضافة إلى التنقل بين وجوه الجمهور المستمع والتحرك البطيء على المسرح وضّم قبضة اليد الموحية بالإصرار والعزيمة، تبرز سيمياء الملابس التي تشبه ملابس الدعاة الإنجيليين الأميركيين: قميص أبيض وبلازر، فقط ما يكفي من الأناقة المتقشفة.

في كل مرة، في كل عرض مسجل، نلاحظ أن عمر الشغري يضيف تفصيلاً جديداً في الوقائع المرويّة، ففي فيديو "التيدتوك" هذا على سبيل المثال هناك عدد الجلدات بكاوتشوك الدولاب. وتعود كذلك في الفيديو نفسه

⁴⁷ "Omar Alshogre-Hur man bryter svenskarnas tystnad"، نشر على قناة عمر الشغري في ١٦ تشرين الثاني ٢٠١٧. [على الشبكة] تمت مشاهدته في ٥ شباط ٢٠٢١: [youtube.com/watch?v=Fgij8y5F3Yc](https://www.youtube.com/watch?v=Fgij8y5F3Yc)

⁴⁸ "The power of silence and the impact of listening"، نشر على قناة "TEDxTalk" في ١٦ كانون الأول ٢٠١٨. [على الشبكة] تمت مشاهدته في ٦ شباط ٢٠٢١: [youtube.com/watch?v=4YzUGbbIOYg](https://www.youtube.com/watch?v=4YzUGbbIOYg)

قصة يوسف والخبز التي كان قد رواها في التقرير المتلفز مع تلفزيون سوريا⁴⁹، لكن في حين بدا يوسف وكأنه تلقى عقاباً إلهياً في الفيديو العربي، نفهم في فيديو التيدتوك الناطق بالإنكليزية، من قصة عمر شيئاً مختلفاً: نفهم أن يوسف ضحى بحياته من أجل عمر، من أجل أن يأكل هذا الأخير حتى الشبع بعد أن أكل هو في اليوم السابق.

القصة عند عمر الشغري تخضع للصلق المستمر جزاء التكرار. ينزاح التكرار من وظيفة إعادة الشهادة على أسماع المتفرجين إلى تكرار الحكواتي صاحب الحرفة الذي يضيف ويعدل في تفاصيل حكايته بحسب ذائقة جمهوره أو بحسب السياق. ولكي يصل بها إلى الإتقان التام دون شوائب تذكر، يصنع عمر الحكواتي من جسده الطالب للكرامة خامة القصة، ولكن القصة/الجسد انشغلت باكتساب دالاتٍ جديدة خارج سوريا، دالاتٍ ضرورية لمخاطبة الآخر في تعاقبٍ مضمّن بين هذا الآخر والراوي. صيغة العقد في "سوق التضامن"⁵⁰ هذا تنصّ على معادلة: اروي لي بشكل جيد أتفنت شيفراته كي أتضامن معك. في زحمة الانشغال بهذه الدالات الجديدة ينحسب الراوي ضمن كرة زجاجية مصمتة، كذلك التي تباع في عيد الميلاد وتحتوي ثلجاً في داخلها، يروي ويعيد ويكرّر فيها الحكاية. ولكن يبدو لي، أنا السورية التي تراه من بعيد، وكأن المستمع/المتفرج لا يرى إلا حركاته، إذ لم يعد صوت الشاهد وبالتالي مضمون كلامه، يصل من وراء الزجاج. في كتابها "داء الحقيقة أو طوباوية الذاكرة"، تقول الباحثة كاترين كوكيو: "إن فعل الشهادة لا يفترض وجود الشاهد ضمن الحدث وحسب، بل يفترض كذلك مخاطباً نودعه الشهادة ليمررها ويصادق عليها. في بنية الشهادة هناك نداءً دائماً لشاهد، والشهادة فعل أدائي يصنع ممن نستدعيه للشهادة بشهادتنا شاهداً حكماً⁵¹". في طريقها لتكون أدائية (performative) تضيع الشهادة في مسالك الأداءات (performances). وفي سوق التضامن لا يبدو أن المستمع المتضامن يخضع لهذه البنية، بنية الشهادة التي تتحدث عنها كاترين كوكيو، ولا يبدو مضطراً لأن يكون شاهداً يستلم شعلة الشهادة من هذا الشاهد "المضمون"، فهو مستمعٌ في بنية فرجةٍ مسرحيةٍ تماماً، أو ربما متعلّمٌ إذا اعتبرنا التيدتوك منصة تعليمية.

بيد أن مسرحية الشهادة عند عمر الشغري لا تستكمل طريقها لجعل المسرح تدبيراً فنياً يقلب الفطيع إلى إبداع⁵²، وكأنها تريد أن تبقى في قيد الشهادات مع بعض الاستعارات المسرحية، وربما هنا تكمن المشكلة في تلقّيها غير المريح. لو كانت الشهادة مسرحيةً لأبقت ربما على الشحنة العاطفية الشاعرية فيحملها المتفرج في وجدانه وكأنه استلم شعلة الشهادة. تقول كوكيو في هذا السياق: "إن قدر الأدب هو القبض على القصة

⁴⁹ "عمر الشغري: سجن صيدنايا جامعة بحجم ٤٠ سم"، نشر على قناة "تلفزيون سوريا" في ٣١ أيار ٢٠١٨. [على الشبكة] تمت مشاهدته في ٢٣ شباط ٢٠٢١: [youtube.com/watch?v=PkCXunjuViA](https://www.youtube.com/watch?v=PkCXunjuViA)

⁵⁰ حول هذه النقطة، راجع مقالة ياسين الحاج صالح "في نقد التضامن"، المنشورة في موقع الجمهورية. نت في ٢١ أيار ٢٠١٨. للوهلة الأولى، قد يبدو ربط موضوع التضامن باستعارة السوق بمثابة تعميم تعسفي، بسبب تعدّد أشكال التضامن والقيم المرتبطة بها، ولا سيما فيما يتعلق بضحايا المأساة السورية. لكن يبدو أنّ مفهوم "سوق التضامن" ينطبق على أشكال التضامن التي تفاعلت مع قصة عمر الشغري.

⁵¹ Catherine Coquio, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 147.

⁵² راجع في هذا الخصوص:

Émilie Patrie, « Pour une mise à nu : Dajczman », *Témoigner*, n° 119, 2014.

راجع كذلك مقالة ياسين الحاج صالح "مسالك حيال الفطيع" في الفصل الخامس من كتاب "الفطيع وتمثيله، مداولات في شكل سوريا المخرب وتشكلها العسير"، بيروت، دار الجديد وأمم للأبحاث والتوثيق، ٢٠٢١. تعمل المقالة على تعريف الفطيع وتمييز بين أربعة سبل مختلفة للتعامل مع خبرة الفطيع: الغضب والإدانة، الصمت والانسحاب، الإبداع، والعنف.

في التاريخ، على الحياة التي ما زالت تمور تحت النصب التذكاري، ولكن أيضاً القبض على ما لا يمكن رويته في الحياة⁵³.

في رحلة الصقل والتكرار للشهادة/الحكاية، يُدخل عمر الشغري عناصر أخرى من أدوات الحكواتي، كما في التقرير المصوّر الذي أعدّه تلفزيون سوريا عام ٢٠١٨ في باريس وأشرنا إليه أعلاه⁵⁴. فعلاوةً على لغة الجسد والعيون المتأهبة الملزمة للمتحدث بالاستماع، هناك عناصر يُطلق عليها في الألسنية أدوات التداوت (intersubjectivité)، ووظيفتها اللغوية تداوليةً بالدرجة الأولى (pragmatique)، تؤمّن الإبقاء على انتباه المستمع وعدم ملله ومشاركته في الحكاية: تغيّر النبرة الذي تحدثنا عنه في فيديو التيدتوك والعلو والهبوط الموافق لتطوّر حبكة القصة التي يرويها ضمن الشهادة الكبيرة، ولكن كذلك أدوات استفهام بلاغية لا تنتظر جواباً من المستمع، ولكنها تشدّ انتباهه في حال الشroud، وتستدعي حواسه، وتذكّره بطريقة غير مباشرة بأنه معنيّ بالقصة وملزم بسماعها: "شو؟" "شو عملت؟" "بقي شو؟"، والإشارة الأوضح هي استخدامه ضمائر المخاطب حين يتحدث عن قصته الشخصية: "بتكون قاعد...، بتسمع"، إلخ. حتى في خطابه عند مثوله أمام مجلس الشيوخ في الولايات المتحدة إبان التحضير للمصادقة على قانون قيصر للعقوبات المفروضة على النظام السوري، يروي عمر قصة بداية الثورة والمظاهرات في بانياس والبيضا قريته ملقياً بحزورة عمّا همس إليه أبوه، في أذنه، أثناء المظاهرات، ولا يعطي عمر جواباً في هذا الخطاب على حزورته، ولا نعرف ما قاله الأب في النهاية، ولكن الحزورة هي كذلك استراتيجية خطابية لتوريث المستمع.

ثمة مهارات أخرى يكتسبها عمر الشغري في مسار الشاهد الذي يتخذه، تتعلّق بشروط كل منبر. خلال مقابلة صحفية أجراها مع قناة الحدث⁵⁵، تنهال عليه أسئلة المذبة دون أن تمنحه الوقت الكافي ليحيط كما ينبغي، فيضاعف غزارته في الكلام ليتجنب المقاطعة (بين الدقيقة ٧ والدقيقة ٨ من المقابلة)، ويحاول كذلك أن يسبغ مصداقيةً أخرى على كلامه بالتكثير من التفاصيل المتعلقة بالأسماء، والأشخاص، والأرقام والوقائع. تستدعي التفاصيل في مخيلتي "تفاصيل" وزير الخارجية السوري السابق وليد المعلم، صاحب العبارة الشهيرة: "سنغرقهم في التفاصيل وعليهم أن يتعلموا السباحة" في الإشارة إلى لجنة التحقيق الدولية التي كان عليها التحقيق في الهجوم الكيماوي على الغوطة الشرقية عام ٢٠١٣. في تأمل غزارة الوقائع والأسماء والأرقام التي يعطيها عمر الشغري في شهادته المتفجرة، أتساءل إن كانت هذه هي السباحة التي تحدث عنها وليد المعلم، إذ يبدو لنا أن رئيس الدبلوماسية السورية قد أعلن عن إحدى قواعد لعبة الإنكار والمراجعة للمقتلة السورية التي "نفاها جملة وتفصيلاً"، وفرض علينا السباحة في تفاصيل الأرقام والوقائع لنواجه إنكاراً عبثياً. ويبدو أن عمر الشغري أخذ على عاتقه ضمن مهمّات تمثيل الفطيم والشهادة عليها، مواجهة آلة الإنكار بالتمكّن والقبض على الأرقام واستظهارها بقوة وغزارة وقت اللزوم. النظام الإباضي الذي يحكم سوريا بالردّل والمجزرة والمعتقل، ما زال قادراً إلى حد ما على فرض أدواته في السيطرة وقمع الحريات ولو من بعيد، أكان ذلك بشكلٍ مادي مباشر (عبر جوازات السفر لمن لم يتحصلوا على جوازات سفر جديدة في دول لجوئهم، والتهديدات الدائمة الحضور بالمساس بحيوات الأهل والأحباب ممن بقوا في

⁵³ Catherine Coquio, *op. cit.*, p. 156.

⁵⁴ "جامعة الهمس"، نشر على قناة عمر الشغري في ٧ تشرين الأول ٢٠١٨. [على الشبكة] تمّت مشاهدته في ٤ آذار ٢٠٢١: [youtube.com/watch?v=2NHPgr50x1M&t=102s](https://www.youtube.com/watch?v=2NHPgr50x1M&t=102s)

⁵⁵ "المقابلة الكاملة - معتقل سابق يكشف للحدث خفايا سجون نظام الأسد ويؤكد وجود معتقلين لبنانيين وعرب"، نشر على قناة "الحدث" في ١٣ حزيران ٢٠٢٠. [على الشبكة] تمّت مشاهدته في ٤ آذار ٢٠٢١:

[youtube.com/watch?v=Oa89J7qUCOw](https://www.youtube.com/watch?v=Oa89J7qUCOw)

سوريا)، أم بشكلٍ رمزي عبر التحكم بقواعد وقوانين تمثيل السوريين لقضيتهم ولأجسادهم، إذ مازال يفرض ورقة الإنكارية والمراجعة ويستنفد وقت السوريين في تنفيذ الإنكارية.

يفرض النظام أيضاً قوانين رمزية غير مباشرة حول الصورة، صورة السوري الذي يمثل الفظيع ويشهد لصالح القضية، والقانون الأساسي هو أن على الشاهد الناجي أن يجتهد دون تخفّفٍ ممكنٍ ليبرهن أهليته لاستحقاق الكرامة التي يطالب بها نظامه السياسي. في هذا العمل الشاق انزياحٌ لغضبة الكرامة الأولى نحو هدفٍ ثانٍ، هو المطالبة بالاعتراف، ليس من قبل النظام الظالم، بل سحب اعترافٍ من مجتمعٍ دولي ومن مواطنٍ آخر، تكون المطالبة بالكرامة بالنسبة له أمراً نافلاً لأن الإنسان كريمٌ تعريفاً.

في الفيديوها المتأخرة على صفحة اليوتيوب الخاصة بعمر الشغري، بعد مثوله أمام الكونغرس الأميركي، وبعد أن أتقن مهاراتٍ خطابيةً وشيفرات تقديم الجسد على المنابر المتنوعة، يبدأ الشاهد مساراً جديداً كملق يوتيوبر على الأحداث السياسية وباللغات الثلاث، العربية والإنكليزية والسويدية، ولكن مضمون الفيديوها القصيرة بدأ يتغير، فيظهر عمر وكأنه "منمّي بشري"، أو "كوتش" حياة بيدي النصح ويشرح كيف يمكن للمحّن أن تصقل الفرد وتعرفه بطعم الحياة. يحكي الشاهد لمتابعيه كيف أن السجن علّمه وجعله يتذوق الحياة الآن، وأنه لولا السجن لما أصيب بالسل، ولولا السلّ لما وصل إلى الخدمات الطبية في السويد وتعرف على العائلات والأصدقاء الذين استقبلوه، ولما تمكن من تعلم النرويجية كذلك، فضلاً عن السويدية⁵⁶. بنية المحاجبة تكاد تكون مطابقةً لخطابات الوعظة الإنجيليين الذين نراهم في البرامج الأميركية المتلفزة، والذين يركّزون على إرادة وعمل الفرد دون الخوض في الحديث عن أي بنى جمعية سياسية، فيصير السجن محنةً وتجربةً إلهية لصقل الفرد في مساره الناجح. أصبحت قصة عمر الشغري قصة نجاح "success story" وغابت غضبة الكرامة المتعلقة بالردّل الأسدي. ما يقربه من خطابة الوعّاظ الأميركيين أيضاً هو ترصيع الأمثلة بمنمنماتٍ من قصصٍ شخصيةٍ حميمية، وهذا ما نجده في مداخلته في جامعة براون الأميركية⁵⁷. بقيت بعض الفيديوها الناطقة بالعربية لغاياتٍ متعلقة بالمعتقلين، تُقدّم النصائح وتناصر قضيتهم.

الجسد الذي يتطهر من درن الرذّل دون توقف

بقميصه الأبيض والبلازر الأنيق والشعر المصفّف، والابتسامة العريضة، التي يعلن عنها قبل أدائها في بعض المقابلات الصحفية ويؤكد أنها ابتسامة في وجه النظام وأزلامه ومناصريه الذين يتابعون المعارضين على الشاشات التلفزيونية⁵⁸، يظهر عمر الشغري في صورةٍ مستوفيةٍ لحسن الهندام والتمثيل وحسن الحضور والغزارة في الكلام. ونلتقط منه عباراتٍ عن تمثيل الفظيع والجسد المهان والجسد الضعيف يحيلها كلها إلى الماضي قبل أن يتعافى، هناك في معتقله وبُعيد خروجه من السجن، ولكن يتسلل بعضها إلى حاضره.

⁵⁶ كما في هذا الفيديو "Life is all about perspective" المنشور على قناة عمر الشغري في ٦ أيار ٢٠١٩. [على الشبكة] تمت مشاهدته في ٤ آذار ٢٠٢١: [youtube.com/watch?v=JWFtGKIEzxE](https://www.youtube.com/watch?v=JWFtGKIEzxE)

⁵⁷ "How to turn any terrible experience into something meaningful"، نشر على قناة عمر الشغري في ٢ أيار ٢٠١٩. [على الشبكة] تمت مشاهدته في ٤ آذار ٢٠٢١: [youtube.com/watch?v=dafphJNGzpg](https://www.youtube.com/watch?v=dafphJNGzpg)

⁵⁸ في مقابلة الحدث عينها التي أشرنا إليها في المصدر السابق، يبتدئ عمر الشغري كلامه بطلبه إلى المقّمة أن تدعه يبتسم في وجه النظام الذي يتابعنا دائماً، وبالابتسامة نقول له إنّه لا يكسرنا أبداً، رغم التعذيب. راجع:

[youtube.com/watch?v=Oa89J7qUCOw](https://www.youtube.com/watch?v=Oa89J7qUCOw)

في شهاداته، يتحدث عدة مرات عن وزنه الذي انخفض حتى ٣٥ كيلو، عن فقدانه للذاكرة بعد خروجه من المعتقل، عن آثار مرض السل، عن عدم قدرته على الأكل والشرب ورغبته في الموت، عن انتظار التعذيب: "٢٤ ساعة عم تنتظر التعذيب، حتى وأنت نايم مناماتك عن التعذيب"، في لحظة يقول: "مابقي فيني عيش، فيني موت وبس". وكذلك: "شعور الضعف بشع كثير وأنا كنت ضعيف". تحدث بشكلٍ متكرر عن موت المعتقلين جراء إجبارهم على اغتصاب بعضهم بعضاً، ودمارهم النفسي جراء هذا وفقدان الثقة وانعدام التعاون أحياناً: "نفسيتهم ما بتتحمل، بيموتوا"، معبراً عن اشمئزازه الشديد من هذا التعذيب الذي تعرض له المعتقلون، الرذل غير المحتمل الذي لا ينبغي أن يوجد في حياة الإنسان. تحدّث عن أول انطباع له عند دخوله مهجع السجناء للمرة الأولى: "قاعدين مثل الدود فوق بعضهم، ما بتقدر تميز واحد من الثاني"، الكتلة غير المتميزة من أجساد الذكور المتسخة والمتفسخة والمريضة، دون حدودٍ وحرمة، انطبعت في قيد القذارة والدود، قيد التفسخ والانحلال من الحياة البشرية. يبدو الموت هنا الحلّ الوحيد تجاه الرذل غير المحتمل: "ما بقي فيني غير موت، مستحيل أتقبل فكرة إني رح عيش، عقلي ما بيتقبلها".

عن ما بعد المعتقل، يخبرنا عمر الشغري أنه يركض وتركض وراءه المخابرات وقوى الأمن، يحلم بالسجن، ويستيقظ متعباً. من بين التفاصيل الملفتة التي يرويها هي لحظة وصوله إلى ألمانيا، عندما طلبت منه الشرطة الألمانية خلع ملابسه بغية إجراء تفتيشي: "بألمانيا، بلد الحضارة والتقدم، سألوني بتسلح، بدهم يفتشوني، قتلهم ما بتسلح، إذا برجع زحف أو سباحة على سوريا، ما بتسلح!" كل طقس أو إشارة يمكن أن يذكّر باستباحة حدود الجسد في ظلم النظام الأسدي. يصبح الذهن متوقداً والحواس متيقظة أضعافاً مضاعفةً للنقاط أي إشارة تحيل إلى المعاش المرذول السابق⁵⁹. الإحالة رمزيةً أو مجازية لا يفهمها إلا من عاش التعذيب والعري في السجون الأسدية وقد تكون غير مفهومة عند من يمثل السلطة في البلد المضيف. تستحيل المعركة إلى معركة مطالبة بالاحترام، غايتها أن يلقي الآخر المخاطب نظرة اعتراف تؤكد أن المنظور إليه على قيد البشرية، ندّ ذو أهلية لتمثيل ذاته في أحسن صورة.

قد يجدر الذكر في معرض الحديث عن الرذل، الذي يُخرج مُعاشات المعتقلين في سجون الأسد من عالم الإنسانية، بأن اللغة والخطاب الخاصين بالنظام ليسا إلا بناءً مركباً ومديداً لتصنيع ذواتٍ غير معترفٍ بها، لا مواطنين، موصومة بالعار في حال انتفضت على النظام السياسي القائم بأي شكلٍ من الأشكال. تتسلّل هذه اللغة التدميرية الواصمة إلى كل الأشكال الخطابية: الإعلامية، الإخبارية، الثقافية الجماهيرية، إلخ. ولا يتوقف الرذل الكلامي على النعوت الإبادية المباشرة، من قبيل "جراثيم" و"رعاع" وما إلى ذلك، بل يتسلّل إلى الحياة اليومية والأشكال الثقافية العامة على نحوٍ أكثر سينيكية وأكثر انتشاراً وحلواً في اللغة. لا أحد جديرٌ، الكل مخطئٌ ومتهمٌ من قبل أحدٍ ما، وعدم الاستحقاق والأهلية وربما الخيانة هو القاعدة حين الاعتراض، وهي هويّات بُنيت عبر سنواتٍ بناءً سلطوياً لا يمكن ألا يترك أثره في الأجساد المجروحة والمهجوسة بالاعتراف⁶⁰.

⁵⁹ ليس غريباً في أدبيات التجارب الإبادية، تجارب الفظيع، أن تحيل إشارات ودلالات في الحياة إلى معاش التعذيب السابق. راجع مثلاً كتاب جان أميري عن الشيخوخة. يتفحص أميري في هذا الكتاب تغيير تفاصيل جسده منذراً في كل مرة التعذيب الذي تعرض له في معتقله النازي.

Jean Améry, *Du vieillissement. Révolte et résignation*, Paris, Payot et Rivage, 2009.

⁶⁰ حول اللغة الإبادية ولغة نزع الأهلية التي تسم لغة السلطة السياسية في ظل نظام الأسد، راجع:

نقول أم لا نقول؟

يريد هذا المقال أن يبحث في تلقي تطور صورة الشاهد، عمر الشغري، ولكن هل يمكن أن توجد رسالة سياسية الطابع تملّي على ناج ما ينبغي أن يقول أو لا يقول؟ إن كان عليه الصمت والانسحاب أم الاسترسال في كلامٍ جَزَلٍ لا ينقطع عن تجربة الفظيع وتأييدٍ مخلصٍ لدور الشاهد؟ ليس المقال في هذا الوارد. النقطة الأساسية التي أردت التطرق إليها هي إشكالية تمثيل الفظيع لدى السوريين، وتمثيل الأجساد المحطّمة، وإعادة تشكيل هذه الأجساد من جديد في سردياتهم. وليست هذه الأزمة متعلّقة بما ينبغي أن يُعرَض من صورٍ أو يقال، أو بالجهة التي تحدّد ما يرى من صورٍ بحجّة الحفاظ على الصورة الكريمة للسوريين، وهي مسائل بدأ السوريون بالفعل البحث فيها فنياً وفكرياً. يكرّس ياسين الحاج صالح على سبيل المثال في كتابه الصادر حديثاً "الفظيع وتمثيله"، مبحثاً للفظيع وتمثيلاته ومسالك التعامل معه بين السوريين⁶¹.

ولكنّ الحال أن الإشكال المتعلق بصورة تمثيل وشهادة عمر الشغري للفظيع هو إشكالٌ سياقي، مرتبط بلحظةٍ سياقية تتضمن مخاطبين وجغرافية وفاعلين خارج سوريا، وتبدو إدارة المقال والصمت فيها عسيرةً وشاقّةً. تحكم مشكلة السوريين عموماً في تمثيلهم لقضيتهم مسائل أخرى تتراكم فوق الحدث السياسي السوري الأصلي: مسائل سياسية عالمية تتعلّق بالأخيرة، الآخر الغربي وعلاقتنا به، وبمرجعية خطابنا أمامه وتقل السلطة الرمزية الحقيقي لهذا الخطاب في واقعٍ يستمر فيه عدم محاسبة مقترفي المقتلة، وبمسائل متعلّقة بقوانين الصورة والإعلام في هذا العالم الآخر.

لا تفتقر الأدبيات العالمية الخاصة بالإبادة والفظيع السياسي من نقاشاتٍ حول الشهادة وما ينبغي أن يروى وما ينبغي الإبقاء عليه سراً بين المعذب، المعتقل، موضوع الفظيع، وبين الله⁶²، ولكنني سأعود إلى نص واحدٍ وهو مقال لميكايل بولاك بعنوان "إدارة اللامقال"⁶³، وبولاك هو صاحب كتاب "تجربة المعتقلات النازية"⁶⁴. يسترجع الباحث في مقاله سيرة إحدى الناجيات، روث، من معسكر أوشفيتز بيركيناو، من بين اللواتي قابلهنّ لإتمام كتابه الأسبق. يقارب المقال الصمت في السيرة الذاتية لروث التي بقيت في ألمانيا بعد الحرب، الصمت ليس بوصفه نسياناً للوقائع أو عدم القدرة على ترتيبها زمنياً كما يحصل مع معظم المتعرّضين لفظائع المعسكرات النازية، بل بوصفه امتناعاً عن الإدلاء بالشهادة وسحبها من دروج الذاكرة وبسطها أمام باحثين وصحفيين يستخرجون الكلام من الناجين ويضيفونه غنىً في مسيراتهم المهنية الذاتية،

Nisrine Al-Zahre, « Jarâthîm. Disqualifier ses opposants politiques pour les éradiquer », notice du lexique de la révolution et de la guerre en Syrie sur la plateforme de l'ANR Shakk, mis en ligne le 24 juin 2020 : shakk.hypotheses.org/2177

⁶¹ ياسين الحاج صالح، "الفظيع وتمثيله"، بيروت، دار الجديد، ص ١٤٤.

⁶² من بين الأمثلة الكثيرة اخترت أن أستعيد قصة رواها جورج سيمبرون في كتابه "الكتابة أو الحياة". أثناء تواريه في مدريد سكن الكاتب عند زوجين شيوعيين، وكان الرجل من الذين سيقوا إلى المعسكرات النازية. وأثناء هذه الإقامة، روى الرجل لجورج سيمبرون تفاصيل ما حدث معه في المعسكر النازي، تفاصيل التعذيب، وبطريقة غرافيكية، ما لقي استهجان سيمبرون، بدون التعليق على حقيقة الوقائع. يرى الكاتب أن وقائع كهذه لا ينبغي أن تروى دون تفكيرٍ وتحليلٍ فكري مركب. Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.

⁶³ Michael Pollak, « La gestion de l'indicible », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n^{os} 62-63, juin 1986, p. 30-53.

⁶⁴ Michael Pollak, *L'expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris, Le Seuil, 1990.

خاصةً أن بعض الحقائق لا يمكن أن يفهمها إلا من عاشها. يقول بولاك إن الماضي الذي يبقى صامتاً هو ليس نتاج النسيان بقدر ما هو إدارة الذاكرة لإمكانيات التواصل بين حين وآخر في حياة الشاهد. هذه الإدارة لا تحكم ما يقوله أو يمتنع عن قوله وحسب، بل كذلك درجة الثقة والحميمية التي يمنحها الشاهد للأشخاص. لهذا قد تكون هناك تنويعات وتعديلات في الشهادة بحسب اختلاف السياقات التي تُدلى ضمنها، رغم بقاء النواة الصلبة للشهادة التي تصنع هوية الناجي نوعاً ما. في استخلاصاتٍ أخيرة من المقال، يتخيّل بولاك الصعوبات التي يواجهها ناجو المعتقلات النازية كي يبنوا لحمّة وتسلسلاً ما في قصتهم. في غياب أي طريقة لأن يفهم الآخرون، المستمعون لما يدلي به الناجي من شهادة، يصبح الصمت حاجةً ضروريةً لمتابعة التواصل مع المحيط. يستنتج بولاك إذن أن الصمت الذي طالما وسم مسار المقابلة مع روث ما هو إلا تفكّرٌ محمومٌ ودائمٌ بفائدة الكلام ونقل القصة، في كل مناسبة تُطرح فيها قضية الشهادة والسيرة الشخصية.

في خلاصةٍ سريعة، مضمون شهادة عمر الشغري، مضمون القضية السورية، هو بالدرجة الأولى المطالبة بالكرامة، ولكن في المنحى الذي أخذته صورة عمر بوصفها صورة السوريين الشهود على المهانة وعلى الرذل والناجين منه، بدت موضوع الكرامة بالمعنى السوري المحلي، أي في سياق ظلمٍ سياسي يحاول قتل الأجساد والسياسة والأمل وأهلية الإنسان، غير واضحة. حاولتُ أن أبحث في أسباب مآلات هذه الصورة، وهي مرتبطةٌ إلى حدٍ بعيدٍ بسياق الشهادة المتغيّر بالمعنى الذي أشار إليه بولاك (الأشخاص المستمعون والبلد المضيف وقوانين الصورة والعرض وسوق التضامن في عصرنا الحالي)، ولم أت في مقالي على مبحثٍ مهم ستضيق المساحة هنا لمقارنته، وهو أن السياق السياسي الأوربي الذي تودى فيه الشهادة، يحكمه فيما يتعلق بالمهاجرين واللاجئين صنّاع قرارٍ يرون في اللاجئين "أزمة" و"موجة" غامرة، وسياساتٌ ترى في الوافدين من العالم الثالث فائضاً ليس مرحباً به على العموم، والدليل هو مقبرة البحر الأبيض المتوسط. في ظلّ هذه السياسات، يتّقل كاهلُ الناجي من الظلم السياسي بعبء حسن التمثيل لانتزاع الاعتراف به، ذلك قبل أن يروي قصته.

غير أن في تغيّر السياق الذي يمثّل فيه جسدُ السوري الناجي قضيتَه متغيّراً آخر لم نبحث فيه كفايةً بعدُ، هو مفهوم الكرامة بعينها: هل يمكن أن تعود إشكالية التمثيل، تمثيل الناجي الشاهد، إلى أن مقولة الكرامة ليست مقولةً كونية؟ وأن الشاهد ضاع في كواليس الترجمة بين اللغات؟

الكرامة بين الكونية والمحلية

الكرامة التي كُثر استخدامها في الساحة السياسية في العقود الأخيرة مفهومٌ سائلٌ متراوح، ولكنه لا يُطرح إلا لغيابه، أي يفهم بالنقض حسب السياق المطروح ضمنه. يستهلّ أستاذ الفلسفة والإيطيقا إيريك فيات كتابه الفلسفي التاريخي عن الكرامة بهذه المفارقة الشائعة واليومية: يردّد المرء صباحاً أنه "ينبغي احترام الكرامة الإنسانية"، لينعت أحدهم في مساء اليوم نفسه أنه "بلا كرامة"⁶⁵. في الجملة الصباحية ينتمي المرء إلى منظورٍ يرى أن الكائن البشري كريمٌ بالتعريف، وأن الكرامة مرتبطة بالحياة الإنسانية ولا يمكن أن تُفقد بأي حالٍ من الأحوال؛ بينما يرى من يطلق الحكم المسائي أن الإنسان متفاوت الكرامة، يمكنه أن يفقدها كما يفقد الإنسان شعره أو صحته، فالمنعوت بـ"بلا كرامة" يقع في أسفل الباروميتر أو "الكراماميتّر" بحسب التعبير الطريف للكاتب نفسه. يؤكد فيات إنذاراً أن المفهوم درج كثيراً في العالم، في مدونات حقوق الإنسان، وفي

⁶⁵ Éric Fiat, *Grandeurs et misères des hommes. Petit traité de dignité*, Paris, Larousse, 2010.

الكثير من القضايا السياسية، وفي خطاب ثورات الربيع العربي مؤخراً؛ ولكنه مفهوم إشكالي، يوحي ويحيل ويترك انطباعاتٍ دون أن يكون له تعريفٌ واضح. يتأرجح المفهوم بين أن "لا يكون شيئاً" بحسب شوبنهاور؛ وبين أن يكون الجوهرَ الأنطولوجي للكائن البشري بحسب المفهوم الكانطي أو الهيغلي للكرامة، أو بحسب الفلسفة المسيحية عن الإنسان الذي خُلق على صورة الله، وهي مقاربات ساهمت في دمقرطة مفهوم الكرامة؛ وبين أن يكون مفهوماً "مقامياً" (Posturale) بحسب المنظور البرجوازي والحدائي للكرامة، والذي في تأرجحه بين المفهومين الأولين ينحو إلى كسف المعنى الأنطولوجي وإبراز معنى المقام والقيمة.

ودائماً بحسب العرض التاريخي الفلسفي لإيريك فيات، لم يعتقد القدامى من فلاسفة الإغريق بأنه يكفي أن تكون إنساناً لتكون كريماً، وبأن الكرامة مكوّنٌ جوهري ملازم لحياة الفرد. عند الرومان، "Dignitas" هي حمولة ضمن الفضاء العام، شيءٌ من قبيل المقام أو الصفة الاجتماعية، فالمرء يُرعى ويُربى ليصل إلى كرامة/مقام سياسي أو العالم، إلخ. وليس الجميع جديرين بأن يتقلدوا هذه الكرامة.

يبدو أن الـ "Dignité" بالمعنى الحديث هي اجتراح برجوازي، فالنبلاء في النظام القديم لم يكونوا يكثرثون بهذا المعنى، إذ لديهم مفهوم الشرف "Honneur"، وهو من القيم الأسمى التي لا يتحصّل عليها إلا النبلاء أنفسهم. ومهما بلغت ثروة ومكانة البرجوازي أمام النبيل، لم يكن له أن يناقسه على الشرف، ومن هنا تأتي الرغبة الدفينة التاريخية عند البرجوازيين بأن يتمثلوا أخلاق وعادات النبلاء، هم المحرومون من جنة "الشرف". وحين طال صبر البرجوازيين ونفذ بانتظار التنبّل، أرادوا أن يُعترفَ بهم كبرجوازيين، ودفَعوا باتجاه قيمةٍ غير الشرف، فرفعوا "الكرامة" كقيمةٍ أثبتت حضورها الكبير خلال الثورة الفرنسية التي ساهم البرجوازيون فيها إسهاماً كبيراً. والمقولة مفادها أن الإنسان يصنع كرامته مهما كان مولده، بسلوكه، ولا يتلقاها أو يرثها. وهي مقولةٌ حققت تقدماً كبيراً، بيد أنها مع ذلك لم تساوِ تماماً بين البشر جميعاً لأنها لا تلازم بالضرورة جميع الحيوانات البشرية. المفهوم البرجوازي، بهذا المعنى، مفهومٌ تمييزي وتراتب، فهناك من هو كريم ومن هو غير كريم، وهناك من هو أكرم من آخر على مقياس الكراماميتير. بهذا المعنى، الكرامة هي محاولة للابتعاد قدر الإمكان عن العناصر الحيوانية للإنسان على المستويين الجسدي والأخلاقي. سلوكياً، على البرجوازي الكريم ألا يستغرق ويبالغ في انفعالاته ومشاعره وألا يجعلها مشاعراً، ألا يبكي وألا يضحك، فالمشاعر للحيز الخاص، وللغة الجسد حينها شيفرتها الخاصة: لا القرب ولا البعد، بل ما يلزم فقط من المسافة.

تقوم المساهمة الجوهرية للديانات الإبراهيمية، اليهودية والمسيحية والإسلام، في طرح فكرة أن كل إنسان هو شخصٌ فريد، لا يمكن التعويض عنه، أي أن في كل إنسان ما يتسامى عن الحاضرة الاجتماعية، مما ينهى عن معاملته كوسيلة في خدمة الجماعة. ما يصنع كرامة الإنسان هو أنه خُلق على صورة الإله، وهذه الصورة لن يفقدها. لا يمكن لأي إنسان أن تنحطّ به الحال إلى مكانٍ لا تطاله المحبة أو الرعاية الإلهية، وهو ما يُحيل في المسيحية إلى مفهوم "الكنيوس"، حين ينزل الله من عليائه، ويفرغ جوهره الإلهي في محبة البشر.

يأتي هنا دور إيمانويل كانط، الذي أحدث ثورةً في مفهوم الكرامة، عمّمها مقارنةً بالبرجوازيين وعلمَنها مقارنةً بالديانات التوحيدية، حين أكد في كتابه "أسس ميتافيزيقيا الأخلاق" أن البشر متساوون في كرامتهم وينبغي احترامهم حتى لو لم يكن الله موجوداً، مُطلقاً إحدى أهم المقولات: "للأشياء ثمنها وللإنسان كرامته، والكرامة لا تتضمّن درجاتٍ ولا أجزاء". كل حسابٍ اقتصادي لكيونة الإنسان هو عدم اعترافٍ بكرامته. الكرامة كلٌّ كامل، وطبعاً بالنسبة لكانط لا كرامة لغير العاقل من أشياء وحيوانات. تتأتّى الكرامة من وجود القوانين الأخلاقية وملزماتها القابضة في دواخل كل إنسان، تكون أكبر منه هو نفسه، وتبقى عصيّة على

التفحص الدقيق من قبله أو من قبل غيره. يعرّف القانون الأخلاقي الكينونة، وينبغي احترامه، والاحترام هو الفعل الذي ينظر فيه المرء إلى تلك الكينونة الداخلية عند الآخر، أي كرامته التي لا يمكن سلبها مطلقاً. تبقى نظرة الاحترام على ما هي عليه بغض النظر عما يظهر للعيان من حال المنظور إليه الذي قد يكون متداعياً لا يسر الخاطر. ويرى كانط أن الوصول إلى الموضع الداخلي ذاك يتطلب من المرء تمريناً رياضياً مستمراً للعقل.

في منظور هيغل، لا يكون اعتراف الإنسان بالإنسان الآخر فائضاً على إنسانيته المكونة. وهذا الاعتراف يؤسس ويحقق ويجدّد إنسانية المرء، فالعلاقة بين البشر هنا أساسية وليست ثانوية، ففي نظرة الآخر المحترمة تكمن كرامة المرء كذات، مهما كانت ظروفه.

أما في الفهم الحدائلي للكرامة، فيثبت العالم من جديد أن الكرامة ليست قيمةً كونيةً يتقاسمها البشر بالتساوي، فهي التحكم والسيطرة والاستقلال، وهي أن يكون المرء صاحب القرار فيما يتعلّق بشؤونه وكلامه وصورته ومصراّته، وربما بشؤون غيره. هي إعلاءٌ لقيم تتصل بالأداء والسيره المهنية والشباب والجمال والسرعة. بالنتيجة، يبدو أن الكرامة بمعناها الواسع لا تُدرك إلا ظاهرياً حسب كل سياق وكل ثقافة وحتى كل طبقة⁶⁶، والحالة السورية ليست استثناءً في تنويعاتها. الطبقات مهمة جداً في تمثيلها للكرامة، وحين تنحو الكرامة إلى الدخول في الجماليات الأكثر تعقيداً حول المقام والهيبة والوقار والرصانة والصورة والتمثيلات، إلى ما هو أبعد من التأكيد البسيط والأخلاقي على قيمة الكرامة لكل البشر على الطريقة الكانطية، نشعر حينها أنها دخلت في "طبقة" أخرى غير محددة المعالم وشعورية انطباعية بشكلٍ أساسي، وليست قيمة بالمعنى الأخلاقي. هذا لا يعني عدم شرعيتها، فالهَمّ الجمالي في تمثيل النفس حال البشر، ويمكن في لحظاتٍ كثيرة أن يعطوه مسميات من نوع الكرامة، ولكن مدلولها حينها حتماً لا يرتبط بمقولة الكرامة التي نبحت عنها. لا تعريف لمحمول الكرامة في انتفاضة السوريين الأولى، لأنها بدئية، وملحمية ببديئيتها، إلا بالنقض: هي بكل بساطة نقيض العيش في ظل الحكم الأسدي، أي مرتبطة سياسياً وتاريخياً وشعورياً بعيش وجود وسمه حكم الأسد. الكرامة التي أعطت اسمها لثورة السوريين هي نقيض "الردل" الأسدي. هي عكس الضرب والتنطيش و"كسر العين"⁶⁷ وتمريغ الإنسان مع قاذوراته ومع الأجساد الأخرى. في الواقع تراجع محمول الكرامة في سوريا وما فتئ يتراجع أكثر فأكثر إلى حيزٍ ما قبل سياسي، وكذلك ما قبل أخلاقي، وحتى ما قبل حقوقي. هو الحالة النقيضة للحيونة بحالتها الفجّة، الحالة التي كتب عنها بريمو ليفي مسترجعاً صورة "المسلم" المستسلم لقدره الحيواني في المعتقلات النازية⁶⁸: "الموت ولا المذلة". هي لحظة تأسيسية وملحمية لأنها الفصل بين الإنسان والحيوان في "أنا إنسان ماني حيوان"، المقولة الأبسط والأكثر تعبيراً عما حدث في سوريا.

⁶⁶ في كتاب ممتع عن الحس العام عند الطبقات العاملة، أو لنقل الطبقة الشعبية في إنكلترا، يفرد السوسولوجي ريتشارد هوغارت فصلاً تحت عنوان: "هم، نحن" يتحدث فيه عن مفهوم العزّة أو الكرامة عند الطبقات العاملة، والمتعلقة أحياناً كثيرة بنزع السحر عن "الهَمّ"، والمقصود الأغنياء أو أصحاب السلطة، أو ربما الموظفون الصغار في مراكز العمل والضمان الاجتماعي. ونزع السحر يأتي بالسخرية والسينيكية وبالتأكيد على "أنا" لن نصبح "هم" مهما حصل.

Richard Hoggart, *The Uses of Literacy*, London, Chatto and Windus, 1975.

⁶⁷ "كسر العين" وهو تعبير سوري متعدد الدلالات ويبدل على كسر أنفة الإنسان، كان يستخدم من قبل جلادي النظام في المعتقلات القاسية مثل سجن تدمر، ويعني أن على السجين ألا ينظر إلى جلاده. راجع كتاب ياسين الحاج صالح "بالخلاص يا شباب. ١٦ عاماً في السجون الأسدية"، بيروت، دار الساقى، 2012.

⁶⁸ Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 1988.

الكرامة بوصفها وعياً خاصاً وليس كونياً عند نورمان آجاري

يحاول الفيلسوف الفرنسي نورمان آجاري في كتابه الصادر حديثاً تحت عنوان "الكرامة أو الموت، إتيقا وسياسة العرق" أن يعيد تفكيك مفهوم الكرامة كقيمة كونية إنسانية في الفلسفات الأوربية المركزية من العصر الوسيط حتى الفلسفات التفكيكية الحديثة مروراً بالفلسفة الكانطية والهيغلية، عبر مجابهته مع التاريخ، تاريخ السود والعبيد والمستعمرين على العموم، وأحفاد هؤلاء في الأمم الحديثة⁶⁹. ويخلص إلى تحديات فكرية مثيرة للتأمل، رغم الجدل القائم حول هذا النوع من المقاربات التي تصنّف تحت اسم الدراسات ما بعد الكولونيالية. في الواقع يعترض آجاري على تصنيف عمله ضمن الدراسات ما بعد الكولونيالية، والتي تعتمد في معظمها على الأدوات التفكيكية لفوكو ودولوز وبارتر وغيرهم لمحاكاة فكرة رئيسية مفادها أن الهويات والجوهرانيات ليست إلا بناءً خطابياً اجتماعياً تصنعه السلطات السياسية الاجتماعية. بهذا المعنى ليس العرق جوهرأ، فالخطاب هو الذي صنع العرق. يفنّد آجاري هذه الفكرة ليقول إن هناك جوهرانيات، فالعرق الأسود جوهرٌ حقيقي، لأن الخطاب الكوني الذي أنتجته أوربا لازمته ممارساتٌ سياسية استعمارية لا تضع السود والعبيد والمستعمرين في مصاف البشر، والمعاش اليومي لأسود في الولايات المتحدة هو معاش فردٍ قابلية قتله أكبر، وبالتالي عتبة استباحة حياته أخفض، أين الكونية إذاً من كل هذا؟ في الحقيقة، هناك عرقٌ أسود وجوهره هو التجربة التاريخية السياسية التي تريد سحقه، وكرامته هي قوّة العرق الأسود عبر الأجيال وتراكم وعيهم في بلدانهم مع وعي دياسبوري لسودٍ ومستعمرين تستمر استباحتهم في الدول المركزية الشمالية. الكرامة هي وعي الوعي، بمعنى وعي ما وعاه أهالي السود المعاصرين من تجارب جسدية مذلة، وهي ليست مفهوماً إلا بمقدار ما تُفقد وتُفنى. هي القدرة على مجابهة الموت ومحاولة الحياة ومحاولة التمكن من الأهلية السياسية. بذلك يرى آجاري أن التعريفات الكونية الكانطية الطابع والهيغلية الطابع مائعة، وبأن مفهوم الكرامة ليس إلا مفهوماً تاريخياً سياسياً يفهم بالنقض.

الكرامة استماتة: "ضرب الخناجر ولا حكم النذل بي"

في تكثيفٍ بليغٍ ومتلاقٍ مع ما أردنا تبيينه في خصوصية مفهوم الكرامة في السياق السوري وارتباطها اللصيق بالردل الأسدي، وارتباطها بوعيٍ لحظي وجسدي وتاريخي لهذا الرذل كحيونة للإنسانية ونفياً لها، حتى قبل التحدث عن الكرامة السياسية والمواطنة والكرامة كأهلية وفاعلية في الحيز السياسي، يعرض ياسين الحاج صالح في مقالة بعنوان "عن الكرامة والذل، وكرامة المذلولين" السياق الخاص الذي نتحدث فيه عن الكرامة في سوريا، بكونها نقيض حالة قائمة، هي المأساة السورية: "أميل إلى تعريف المأساة على ضوء التجربة السورية العامة والتجربة الشخصية بأنها امتحانٌ لا بدّ من حوضه مع فُرصٍ نجاحٍ بالغة الضالة، إن لم يكن مع فشلٍ مضمون. نخسر كرامتنا إن لم نحُض الامتحان الذي نخسر الكثير، الكرامة ذاتها، أو الحرية، أو حتى الحياة، إن خضناه. في مثل هذه الأوضاع بالتحديد يُثار سؤال الكرامة، وفي مثلها نُمتحن⁷⁰". ومن ثم يدخل تعبير "الاستماتة" كتعبيرٍ لغوي أصيل لما يختبره السوريون من أجل الكرامة:

"ربما يحيط مفهوم الاستماتة بوضعنا المستعصي الحالي. المستميت يخوض الصراع بكلية كيانه، واضعاً حياته في الميزان وموته في الحساب، أو مفتدياً

⁶⁹ Norman Ajari, *La dignité ou la mort. Éthique et politique de la race*, Paris, La découverte, 2020.

⁷⁰ نُشر المقال في موقع الجمهورية.نت في ٣٠ تشرين الأول ٢٠٢٠. [على الشبكة]: cutt.ly/Nnx2hUO

حياته بتقبل الموت كاحتمالٍ قريب. المستميت حيٌّ لا يزال، لكنه "أثبت في مستنقع الموت رجله"، على قول دريد بن الصمة. بعبارة أخرى، الاستماتة هي الشرط النفسي الوجودي الذي يتجه فيه الفارق بين الحياة والموت لأن يتلاشى. وقد يمكن كذلك تضمين كلمة استماتة العربية دلالةً أقرب كلمة إليها بالإنكليزية desperate، وهي يمكن أن تفيد شعورك بفقد الأمل مع الاستعداد لفعل أي شيء لتغيير وضعك السيء. ما يتجه إلى التلاشي هنا هو الفارق بين اليأس والأمل. وبناءً على هذا التضمين يكون المستميت هو من يخوض صراعاً جذرياً ويأساً ضد اليأس. كأنما اليأس هو شرطٌ للصراع ضد اليأس، أي للأمل. أو كأن الأمل هو القوة الأشدّ يأساً من كل يأس، القوة التي تحمل اليأس في قلبها. عدو الأمل ليس اليأس، بل الأمل السيء والسطحي، التفاؤل في كل حال، دوغما الأمل. الكرامة والأمل ليسا حاليين في تقابلٍ مع الإذلال واليأس، بل هما عمليتان، تبطّن الأولى منهما تجربة الإذلال ويبطن الثانية اليأس. وهو ما يضيف على هاتين العمليتين طابع الأزمة المستمرة، الصراع القلق وغير المضمون ضد الذلّ وضد اليأس. فمثلما الأمل فعلٌ مقاومة لليأس، فإن الكرامة فعلٌ مقاومة للذلّ ونزع المعنى. وهما في كل حال إنتاجٌ لما لم يكن هناك من قبل، خلقٌ أو إبداع⁷¹.

في هذا التوصيف الأخير للكرامة كأزمةٍ مستمرة، كصراع القلق غير المضمون ضد الذلّ وضد اليأس، نجد شيئاً مما سعى نورمان آجاري لمقارنته حول كرامة السود. في "الكرامة أو الموت" عند آجاري أو لنترجم عنوان الكتاب إلى الداريجة السورية، في "الموت ولا المذلة"، ينقل الكاتب الكرامة من القيم الكونية إلى المفاهيم التاريخية السياسية. عندما يتحدث السود عن الكرامة فلأن هناك وضعاً استحيائياً، قابلية لأن يقتلوا أكثر من غيرهم في بلدٍ مثل الولايات المتحدة أو حتى في أوروبا، هناك كرامة يُصعب إليها حين يكون المعاش غير كريم. لهذا فإن الصورة الأكثر تمثيلاً للّب القضية السورية، الكرامة، هي صورة غضبٍ عارمٍ، صورة أقرب ما تكون إلى صورة الرجل العجوز في نهاية فيلم المخرج السوري عمر أميرالاي: "الحياة اليومية في قرية سورية"⁷². هذا الرجل الفلاح الذي ضاق ذرعاً بظلم ملاكي الأراضي ومستثمريها يقوم بانتفاضة حقيقية مصوّرة ضد الظلم، يمزق ثوبه ويظهر صدره عارياً أمام الكاميرا⁷³. في اللحظة التي طفق فيها كيل الفقر والذلّ والاستغلال يكشف الرجل عن صدره العاري، لحظة استواءٍ تامة بين الموت والحياة. هذه الاستماتة التراجيدية هي الصورة الأكثر إخلاصاً لتمثيل لحظة الانتفاضة السورية الأولى. بيد أن أجسادنا المهانة عبرت طقوساً وإشاراتٍ وجغرافياتٍ وسياقاتٍ سياسية عديدة ومختلفة ومنهكة، فقدنا خلالها أثر تلك اللحظة التراجيدية، وأثقل كاهلنا بقضية أخرى هي الاعتراف وإثبات الأهلية وحسن الترجمة واللغة وحسن الأداء والإدلاء بالشهادة دون توقفٍ ودون جدوى. ولم نستعرض حالة الشاهد عمر الشغري إلا بوصفه جسداً جميعاً.

71 المرجع نفسه.

72 عمر أميرالاي، "الحياة اليومية في قرية سورية"، دمشق، إنتاج المؤسسة العامة للسينما، 1974. يمكن مشاهدة الفيلم على اليوتيوب: [youtube.com/watch?v=OQWJs4IWxqY](https://www.youtube.com/watch?v=OQWJs4IWxqY)

73 تحلل الباحثة سيسيل بويكس هذا المشهد من فيلم عمر أميرالاي، وتعيد وضعه في السياق الاجتماعي والسياسي الخاص بسبعينيات القرن المنصرم في كتابها:

Cécile Boëx, *Cinéma et politique en Syrie. Écritures cinématographiques de la contestation en régime autoritaire (1970-2010)*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 97-127.

المصادر والمراجع

بالعربية

الحاج صالح، ياسين، "بالخلاص يا شباب. ١٦ عاماً في السجون الأسدية"، بيروت، دار الساقى، ٢٠١٢.

الحاج صالح، ياسين، "عن الكرامة والذل، وكرامة المذلولين"، موقع الجمهورية.نت في ٣٠ تشرين الأول ٢٠٢٠. [على الشبكة]: cutt.ly/Nnx2hUO

الحاج صالح، ياسين، "الفضيع وتمثيله، مداولات في شكل سوريا المخرب وتشكلها العسير"، بيروت، دار الجديد وأمم للأبحاث والتوثيق، ٢٠٢١.

الحاج صالح، ياسين، "في نقد التضامن"، موقع الجمهورية.نت، ٢١ أيار ٢٠١٨. [على الشبكة]: cutt.ly/QnxBPMV

بالفرنسية

Ajari, Norman, *La dignité ou la mort. Éthique et politique de la race*, Paris, La découverte, 2020.

Améry, Jean, *Du vieillissement. Révolte et résignation*, Paris, Payot et Rivage, 2009.

Boëx, Cécile, *Cinéma et politique en Syrie. Écritures cinématographiques de la contestation en régime autoritaire (1970-2010)*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 97-127.

Coquio, Catherine, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2015.

Fiat, Éric, *Grandeurs et misères des hommes. Petit traité de dignité*, Paris, Larousse, 2010.

Honneth, Axel, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Gallimard, 2013.

Levi, Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 1988.

Patrie, Émilie, « Pour une mise à nu : Passages de Catherine Dajczman », *Témoigner*, n° 119, 2014.

Pollak, Michael, *L'expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris, Le Seuil, 1990.

Pollak, Michael, « La gestion de l'indicible », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n^{os} 62-63, juin 1986, p. 30-53.

Semprun, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.

Al-Zahre, Nisrine, « Jarâthîm. Disqualifier ses opposants politiques pour les éradiquer », notice du lexique de la révolution et de la guerre en Syrie sur la plateforme de l'ANR Shakk, mis en ligne le 24 juin 2020 : shakk.hypotheses.org/2177

بالإنكليزية

Hoggart, Richard, *The Uses of Literacy*, London, Chatto and Windus, 1975.

Ismail, Salwa, *The Rule of Violence. Subjectivity, Memory and Government in Syria*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

مصادر الفيديو

"OMAR ALSHOGRE: Surviving and escaping the Syrian Prison System"
نشر على قناة "سرده بعد العشا" في ٣ أيار ٢٠٢١:

youtube.com/watch?v=nXzbnbgqAtQ

"سجن صيدنايا العسكري وفرع ٢١٥ ومجازر الموت والجوع"، نشر على قناة عمر الشغري في
٢٩ شباط ٢٠١٦:

youtube.com/watch?v=sLye1ThiFTw&list=UUh5g99OvqEnbnSzwXB_Mbw&index=46

"Omar Alshogre-Hur man bryter svenskarnas tystnad"
في ١٦ تشرين الثاني ٢٠١٧:

youtube.com/watch?v=Fgij8y5F3Yc

"جامعة الهمس"، نشر على قناة عمر الشغري في ٧ تشرين الأول ٢٠١٨:

youtube.com/watch?v=2NHPgr50x1M&t=102s

"TEDxTalk" "The power of silence and the impact of listening"
في ١٦ كانون الأول ٢٠١٨:

youtube.com/watch?v=4YzUGbbIOYg

"عمر الشغري: سجن صيدنايا جامعة بحجم ٤٠ سم"، نشر على قناة "تلفزيون سوريا" في ٣١ أيار ٢٠١٨:

youtube.com/watch?v=PkCXunjuViA

"How to turn any terrible experience into something meaningful"، نشر على قناة عمر الشغري في ٢ أيار ٢٠١٩:

youtube.com/watch?v=dafphJNGzpg

"Life is all about perspective"، نشر على قناة عمر الشغري في ٦ أيار ٢٠١٩:

youtube.com/watch?v=JWFtGKIeZxE

"المقابلة الكاملة – معتقل سابق يكشف للحدث خفايا سجون نظام الأسد ويؤكد وجود معتقلين لبنانيين وعرب"، نشر على قناة "الحدث" في ١٣ حزيران ٢٠٢٠:

youtube.com/watch?v=Oa89J7qUCOw

مآل الألم والتهكم على الأمل

صورة الجسد في النصّ المسرحيّ السوريّ المعاصر

عبدالله الكفري

إنّ التطرّق إلى موضوع الجسد في الكتابة المسرحيّة المعاصرة في سوريا ضرورة لفهم علاقتها مع ما سبقها من نصوصٍ مسرحيّة. نقول ذلك ونحن نفترض أنّ الظاهرة المسرحيّة في سوريا هي ظاهرةٌ سوسولوجيّةٌ، لا يقلّ مضمونها أهميّةً عن علاقتها بسياق إنتاجها الاجتماعيّ والسياسيّ. لذا نتساءل: هل شكّلت النصوص المعاصرة، وما جسّدته من محاولاتٍ مستقلّةٍ ومدنيّةٍ في بلدٍ محكوم ببنى مؤسّساتيّةٍ صارمة، تياراتٍ جديدةً أم أنّها جاءت استمراراً لما قبلها؟

نهدف في هذه النصّ إلى تحليل جوانب من ظاهرة الكتابة المسرحيّة عند بعض الكتّاب الشباب بين عامي ٢٠٠٦ و٢٠١٥، مركزين على موضوع الجسد في النصوص المختارة.

أولاً- بنية النصوص المسرحيّة المختارة

سنقدم فيما يلي بنية سبعة نصوصٍ، وسنجد خلال تقديمنا أنّها تعتمد على وجود حكايةٍ، وأنّها غالباً مبنيةٌ على بنيةٍ كلاسيكيّةٍ بنقسيماٍ تتنوّع بين فصولٍ ولوحاتٍ. أغلب هذه النصوص دراميّة، مقابل قلّةٍ سرديةٍ، وأخرى اعتمدت عناصرٍ ملحميّة، مع وجود بعض المحاولات القليلة على صعيد المونودراما. سنلاحظ أيضاً أنّ النصوص التي كُتبت بعد عام ٢٠١١ قد حاولت التجريب والاختبار على صعيد البنية، وطرحت مساحاتٍ جديدةً ذات جانبٍ سياسيٍّ لم يكن معتاداً؛ كما أنّنا سنلاحظ أنّ أغلب هذه النصوص طويلةٌ نسبياً، وتنوّع بين فصحيٍّ وعاميّة.

"ثنائيات" لعنان العوده (٢٠٠٦)

يقدم النصّ حكاية رحلة الحادي بحثاً عن جملٍ من سلالة جمل جدّ والده فهد الشاعر، وهو أسرع جملٍ في بلاد العرب. يحتاج الحادي إلى الجمل ليتمكّن من التغلب على والد خيمته، وهي الفتاة التي وقع في حبّها واشترط والدها عليه أن يغلبه في السباق حتى يتمكّن من الاقتران بها. يطلب الحادي مساعدة والديه الكبارين في السن، فيكشف له فهد الشاعر سرّاً هاماً: والدا الحادي الحقيقيان هما حفيده ميزر وبدرة اللذان التقيا وأحبا بعضهما فكان هو ثمرة هذا الحب المحرّم، ولتدارك المصيبة قام الجدّ والجدة بتربيته. تقتضي المصادفة أن يكون الجدّ والجدة قد أحبا بعضهما بعضاً في الماضي وحاولا أن يرتبطا، لكن الأمر تعذّر، وظنّ كلّ منهما أن الآخر تخلّى عنه، وبعد سنواتٍ استطاعا تحقيق ما فشل فيه الأحفاد فتزوّجا وقاما بتربية الحادي. خلال

رحلة البحث عن الجمل، يسرد الحادي على الجمهور حكايته وحكاية أهله علّه يجد الجمل المطلوب، الذي باعه ميزر.

يعتمد النصّ بنيةً سرديةً تضمّ ست عشرة شخصيّة، وتأخذ مضمونها من التراث عبر حكاية يؤديها الحادي، وهو شخصيّةٌ محليةٌ من الشمال الشرقيّ السوريّ، ويأتي في ٥٧ صفحة من القطع المتوسط ويضم اثنين وعشرين مشهداً يحيط بها إطار الروي الذي يقوم به الحادي متوجهاً إلى جمهورٍ موجودٍ على الخشبة.

"المروود والمكحلة" لعنان العودة (٢٠٠٨)

يتحدّث النصّ عن قصّة أجيالٍ متتاليةٍ وعن كريكور الطفل الذي نجا من مجازر الأرمن ووجده فوّاز اليبائع المتجولّ من الجزيرة السوريّة وقام بتربيته. وكذلك، يقوم الحفيد كاوا المعجب بناديا بروي قصّة عائلته ومحاولات أبيه شامل الارتباط بمجموعةٍ من النساء من خلفياتٍ إثنيّةٍ متنوّعة، ويعرض صعوبة تحقيق هذا الأمر، الذي يتمّ غالباً من خلال التنقّل والخليفة والعلاقات غير الشرعية. يمتاز كريكور بقدرة على معالجة عيون المرضى من خلال لعفها للفظ الأمراض الموجودة فيها، وينتهي به الأمر بأن يفقد عينيه بعد أن يرفض لعق عين كلب القائم مقام الفرنسيّ الذي يعاقبه بإفقاده حاسة البصر. أمّا شامل فينتهي به الأمر بإقامة علاقةٍ مع زوجة شيخٍ فتقتل الأخيرة، ممّا يجبره على الرحيل. في نهاية النصّ يدرك كاوا أنّ ناديا هي أخته الكبرى التي أتت لتراه مرّةً واحدةً، ومن ثمّ ترحل كما فعلت عائلتها.

يقع النصّ في ٨٤ صفحةٍ من القطع الكبير، وتمتدّ أحداث النصّ بين عامي ١٩١٥ و ١٩٩٢ وتدور بين دمشق والرقّة وحمص. يتضمن النصّ ملاحظةً تشير إلى ضرورة مراعاة تباين لهجات الشخصيات في تجسيد المسرحيّة. يحتوي النصّ على ست عشرة شخصيّة، ويتألف من ستّ وعشرين لوحةً تحمل جميعها عناوين، وتحيل كلّها إلى تسمياتٍ مناطقيّةٍ محدّدةٍ من بيئة الشمال السوريّ.

"ستّة أيام في عيون الشيطان" لمضر الحجي (٢٠٠٨)

نصّ قصيرٌ من عشر صفحاتٍ يرصد الأسبوع الأخير الذي تعيشه وصال في منزل عائلتها بعد أن اقتنعت بالعودة، إثر هربها مع رجلٍ من خارج الطائفة الدرزيّة وزواجها به. يقوم النصّ على ست حركاتٍ أو مشاهدٍ قصيرةٍ جداً تنتقل من مكانٍ إلى آخر داخل المنزل وهي مرتبةٌ وفق التالي: صباح اليوم الأول، ظهيرة اليوم الثاني، عصر اليوم الثالث، مساء اليوم الرابع، ليل اليوم الخامس، فجر اليوم السادس. كلّ هذه التفاصيل يتمّ الاشتغال عليها من خلال التنقّل في المكان ومحاولة وصال كشف مخطّط أهلها الذين قرّروا أن يقوم الأخ الصغير بقتلها كي ينال حكماً مخفّفاً. ويضمّ النصّ ست شخصيات.

"الاعتراف" لوانل قدور (٢٠١٢)

الفترة الزمنيّة التي تدور فيها الأحداث هي شتاء ٢٠١١، وقد تكون من أكثر مراحل الثورة حساسيّةً، لأنّها شهدت تصاعداً ملحوظاً في الصراع المسلّح ضد النظام على حساب الانحسار التدريجيّ لمظاهر الثورة

السلمية⁷⁴، إضافةً إلى تصاعد النفس الديني للحراك مع تعاضم القناعة الجمعية القائلة بطول أمد الأزمة. يعرض النص هذه المرحلة من تاريخ الحراك الثوري في سوريا من خلال قصة الشاب عمر الذي يحاول تقديم عرض "الموت والعذراء" ويعمل على تطويره في لحظة تاريخية من الثورة، بينما خاله الضابط جلال ينشق عن الجيش النظامي ويلجأ إليه. أما الممثلة هيا التي تلعب دور بولينا، فيقتل أخوها في المعتقل ولا يعود الدور يناسبها.

النص هو محاولة رصد أسئلة ورهانات هذه المرحلة ومقاربتها درامياً عبر قصة تحاكي أحداثاً واقعية من جهة أولى، وتستأنس بنص الكاتب التشيلي أربيل دورفمان "الموت والعذراء" من جهة أخرى، كما يستفيد الكاتب خلال العمل على نصّه من كتاب "القوقعة" لمصطفى خليفة، وكتاب "الْفقد" للوي حسين. يتألف النص من ثلاثة فصول ويضمّ خمس شخصيات.

"الغرف الصغيرة" لوائل قدّور (٢٠١٣)

في شقة متواضعة وسط دمشق تعيش صبا مع أبيها القابع في غيبوبة منذ ثماني سنوات. تنبيري لخدمته والسهل على تلبية احتياجاته، يساعدها في ذلك الطبيب عمّار الذي يقوم بمعاينة الأب مرّة في الأسبوع. يأخذ عمّار دوراً متعاضماً في حياتها ويشجّعها على متابعة الدراسة من دون علم أخيها كمال، وبعد خمس سنوات على تخرّج صبا يظهر في حياتها سعد الذي يستثمر السوبر ماركت المقابل لبناء بيتها، لتبدأ بينهما قصة حب خاصة. تلاحظ إحدى الجارات - أم حسام - تردّد سعد على بيت صبا، فتخبر عمّار بالأمر.

تتأكد شكوك عمّار الذي يصارح صبا بمعرفته، ويطلب منها التوقف عن لقاء سعد في البيت. تتشبّث صبا بخيارها وتقول إنّها خسرت بما فيه الكفاية، وإنّها لا تخشى ما يقوله الجيران، وتطلب منه أن يساعدها. يخترع عمّار كذبة مفادها أن الأب قد يموت. تنقل صبا مخاوفها إلى سعد، وللمرّة الأولى منذ بدء علاقتهما تطلب منه أن يتزوّجها في حال وفاة الأب. يتدّرع سعد باحتمال ممانعة والدته لمسألة زواجه من صبا بسبب "عمرها الكبير" وقلة خبرتها. فتندلع مشاجرة بينهما تنتهي بخروج سعد من البيت بينما تحاول صبا الانتحار. وفي النهاية يقوم عمّار بقتل الأب بعد أن يطلق زوجته ويعرض الزواج على صبا التي تقبل.

يتكوّن النص من سبعة مشاهد تقع أحداثها في عام ٢٠١٠ في مدينة دمشق، تأخذ غرفة المعيشة في منزل صبا فضاء الحدث الرئيسي، إضافةً إلى غرفة المعيشة في منزل عمّار. يضمّ النص أربع شخصيات، ويقع في ٩٨ صفحة.

"ما عم اتذكّر" لوائل علي (٢٠١٤)

يقدم هذا النص محاولة متكاملة للخوض في الظرف السوري المعقّد، وفيه تجد الكتابة المسرحية نفسها أمام أسئلة متشعبة تبدأ بدور الفنّ ولا تنتهي عند مقابلة الواقع وتمثيله. النص من كتابة وإخراج وائل علي المقيم في فرنسا. يعيد النص بناء السيرة الذاتية لموسيقيّ ومعتقلٍ سياسيّ في ثمانينات القرن الماضي في سوريا، ويقدم مقتطفات من حياة الشاهد، فيروي لنا حسّان عبد الرحمن مقاطع من سيرته الذاتية من خلال حوارٍ يقوم به أيهم الأغا معه على الخشبة. يروي لنا حسّان حكايته، هو حاضرٌ على المسرح ليكون شاهداً مرّة

⁷⁴ أعلن عن تأسيس الجيش الحرّ في تموز ٢٠١١.

أخرى على قصته. النصّ محاولةٌ لتجميع أشلاء من تاريخ الاعتقال السياسيّ في سوريا عن طريق لعبة اللاتمثيل إذ يجسّد حسّان نفسه على الخشبة.

يعرض النصّ المراحل المفصليّة من حياة حسّان في العمل السياسيّ السريّ وانتحاله شخصيّةً مختلفةً، وتنقله بين حلب وحمص ودمشق، ثمّ تفاصيل من سنوات اعتقاله، وخروجه بعدها من المعتقل. يفرّد النصّ مساحاتٍ للحديث عن الجوانب الشخصية من حياة حسّان العائليّة مع زوجته الأولى ووالده وذكريات الدراسة.

النصّ هو حوارٌ يديره الممثل/المحقّق الحاضر على الخشبة مع حسّان الذي لا يعترض. في الوقت نفسه يقوم الممثل أيهم الأغا بتسجيل فيديو لحسّان ويعرضه فوراً على الشاشة إضافةً إلى تسجيلاتٍ صوتيّة ومصوِّرة من الجلسات التي تمّ تسجيلها سابقاً:

"في لحظةٍ محدّدة قرّر حسّان عبد الرحمن أن يتورّط في هذه التجربة، فبدأتُ أجري مقابلاتٍ معه في ربيع ٢٠١٣ على امتداد عدّة أشهر. كلّ المشروع وكلّ تصوّري عنه مبنيٌّ على فكرة "مرور الوقت"، ومن هنا قمنا بالعديد من التسجيلات وتحدّثنا كثيراً، كما أنّ مراحل المقابلات تطوّرت مع الوقت واختلفت؛ اعتبرت هذه المادة مادةً وثائقيّةً/وثيقة، وتعاملت معها على اعتبارها مادة خام سأقوم باستخراج مادةٍ أخرى منها، فقامت بإنتاج نصّ مؤلّف من ٥٠ صفحة ويضمّ ١٤ لوحة⁷⁵".

"العودة الأخيرة" لغيث المحيّاوي (٢٠١٥)

نقع على نصّ منجزٍ في عام ٢٠١٥ يرصد يوميات بلدةٍ وصل العسكرُ إلى تخومها. يعيش أفراد البلدة أوضاعاً جحيميّةً وهم يحاولون المقاومة ورفض الاستسلام للواقع، إلا أنّ المنطق الفاسد عينه الذي ثاروا عليه سرعان ما يلاحقهم ويضرب عصب حياتهم. يعرض النصّ حياة حسّان، وهو شابٌ يقوم بالخدمة العسكريّة على حاجزٍ في حلب، ويروي لنا على الخشبة تفاصيل اليوم الأخير قبل موته، ونشاهد جثته على المسرح يعبث بها جنديان ويرميانها بالرصاص خلال محاولة التعرّف عليها. قبل وفاته، يعود حسّان إلى بيته في دمشق ليجد أن عائلته تتعامل معه كما لو أنّه غير موجودٍ أو ميت، فهو البطل الذي يجب أن يموت كي تتمكّن العائلة من اكتساب مجد أهل الشهيد، فالأمّ تحلم بأن تصبح مديرة مدرسة، والأخت سمر ترغب في الزواج من التاجر ياسر، والأخ حازم يستغلّ اسم أخيه خلال نشاطه التشبيحيّ. وعندما يرى حسّان أنّ العائلة ترغمه ضمناً على العودة إلى حلب يعود إلى هناك ليلقى حتفه. يقع النصّ في أربعة فصول ويضمّ سبع شخصيات.

⁷⁵ عبدالله الكفري (معد)، مقابلة مع وائل علي تمّت إلكترونياً في ٤ شباط ٢٠١٥.

ثانياً- الجسد، تيمة جامعة ومتكررة

يهدف التحليل "التيماتي" إلى دراسة التيمات الأساسية للنصوص الإبداعية⁷⁶، وتحديد محاورها الدلالية المتكررة، واستخلاص السمات التي تتحكم في مضامين هذه النصوص، ومقارنة طرق معالجة التيمة الواحدة لدى كتّابٍ مختلفين. يمكن أن تبرز التيمة بشكلٍ مقصودٍ أو بشكلٍ لا واعٍ، ويمكن أن تتكرر في العمل الواحد – أو في مجمل أعمال كاتبٍ ما – لتشكل خطأً نظاماً يربط عناصر بنية النصّ، خصوصاً وأن مفهوم التيمة "عرف [...] مع الزمن تطوّراً في المعنى وصار يدلّ على الفكرة الجوهرية المجردة التي تتجسّد بشكلٍ ما في العمل الفنيّ أو الأدبيّ والمسرح ضمناً"⁷⁷.

سنعتمد في عملنا على تحديد ثلاث تيمات رئيسية، نقاربها في النصوص المدروسة من خلال علاقاتها المتنوّعة مع الجسد، ونطرح معها بعض التيمات الفرعية المتأثية منها. سنبحث أولاً في ظاهرة العنف المعنويّ والماديّ الممارس على الجسد، لتتحدّد معها التيمة الأولى، السيطرة والأب. سنقارب بعد ذلك آليات مواجهة هذه السيطرة، لتتبدّى لنا تيمتان جديدتان هما الرغبة في كسر المحرّم والموت، سندرسهما في تحولاتهما قبل الثورة وبعدها، ممّا سيقودنا إلى تركيب صورةٍ عن المجتمع السوري.

بالطبع، يمكن أن يحتوي النصّ المسرحيّ على أكثر من تيمة، ولكنّ ذلك لا ينفى وجود تيمة عامة تحدّد الفكرة المركزيّة للعمل. في هذا السياق، سنتداخل التيمات المقترحة مع تيماتٍ أخرى لن ندرسها في ذاتها، فتيمة الأب الحاضر والغائب يمكن مقاربتها مثلاً باعتبارها تيمة السلطة أو كنايةً عنها. ينطبق الأمر ذاته على تيمة كسر التابو التي تتقاطع مع تيمة صراع الأجيال، لذا وجب التمييز بين التيمة الأساسية والموضوع، فالتيمة الأساسية هي النقطة المحورية للنصّ، وتحيل إلى الفكر الذي يحاول الكاتب أن يقدّمه إلى الجمهور. أمّا الموضوع فهو "حدوتة" النصّ. تحضر التيمة، كما يذكر الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار، طيلة النصّ، لذا فإنّ تعرّف التيمة في نصّ ما يقتضي تحليل النصّ في كليته، تحليلٌ ركّز فيه باشلار على قيمة الخيال⁷⁸. سنقارب التيمات الأساسية التي تكرّرت في النصوص المدروسة من هذا المنظور، ممّا سيساعدنا على الربط بينها.

لقد وجدنا أنّ هذه المقاربة هي الأكثر جدوى في سياق النصوص المختارة أو نصوصٍ أخرى سنحيل إليها في دراستنا، كـ"بروانة" لهوزان عكو (٢٠٠٦)، "الفيروس" لوائل قدور (٢٠٠٨)، "سعاد تجدل ضفانرها" لسومر داغستاني (٢٠٠٩)، "دمشق-حلب" (٢٠١٠) و"عتبة الألم لدى السيدة عادة" لعبدالله الكفري (٢٠١٢). إنّنا ندرك في الوقت عينه أنّ البحث في التيمات العامة لنصوصٍ أنجزت خلال عشر سنواتٍ فيه من الصعوبة الكبيرة ما يجعلنا نفاضل بين التيمات. فالتيمات في الكتابة المسرحية السورية المعاصرة عديدةٌ ومتنوّعةٌ جداً، إلا أن التيمات المطروحة هنا تمثل ثوابت تتكرّر في هذه النصوص، كما يتكرّر فيها وجود الحكاية والعناية ببناء الشخصيات.

⁷⁶ سنعتمد في هذا البحث مفردة "التيمة" بدل "الموضوعة" الشائعة في اللغة العربية.

⁷⁷ ماري الياس وحنان قصاب حسن، "المعجم المسرحي"، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٩٦، ص ١٥٣.

⁷⁸ راجع: جميل حمداوي، "المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي"، موقع دنيا الوطن، ٢٢ شباط ٢٠١٩. [على الشبكة] تمّ تصفّحه في ١ أيار ٢٠٢٠:

السيطرة والأب

تبرز صورة الأب في الكتابات السورية بتجسّداتٍ عدّة أهمّها السجّان والحاكم، كما يمثّل الصورة الأوضح لصراع الأجيال، وتأخذ العلاقة معه شكل المواجهة والشجار والقتل، لتتحدّد أيضاً كعلاقةٍ أوديبية. وهو سلطةٌ تحضر بأشكالٍ متنوّعة حتّى في غيابها، ويتمّ استبدالها أحياناً بالسلطة السياسيّة في نصوصٍ مؤسّسة على موت الأب، كما لو أنّ الأب والسلطة وجهان لعملةٍ واحدة.

لم تأتِ الصورة التي رسمها الكتاب للأب في النصّ السوريّ المعاصر واحدة، إلا أنّ حضورها ترافق غالباً مع الوعي بأنّ الأب ليس فقط الوالد البيولوجيّ الذي قد يمثّل الرجل الحامي، بل هو أيضاً الغاضب والتقليديّ والرافض والمهيمن. ورغم أنّه لا يمكننا القول إنّ صورة الأب حضرت فقط بتمثّلاتها الأوديبية المرتبطة بهذه الأوجه الأبوية، إلا أنّ العديد من النصوص طرحت محاولة الخلاص من السجن الأبويّ للجسد كما في نصّ "ثنائيات" – إذ تبدأ ثورة ميزر حين عارض والده معلناً أنّه لم يعد صغيراً، وانتقل جسده إلى مرحلة بيولوجيةٍ ونفسيةٍ أكثر نضجاً وتوقفاً إلى التحرّر – أو نصّ "الغرف الصغيرة" و"دمشق-حلب". فهل الأب هو مركز السلطة الذي يحاول الإطباق على فريسته وسجنها ولجم جسدها؟

في نصّ "الغرف الصغيرة" لا نعرف متى لم يعد الأب مركز اهتمام صبا أو هل كان كذلك أصلاً. يفرض هذا الوضع الإشكاليّ ظلاله على صبا التي تتعامل مع والدها على أنّه ورطة. والحديث عن أبيها، الذي لم يعد من أولوياتها، ليس دافعاً للحوار، فهي تمرّ على "جسده" من وقتٍ إلى آخر، وتتحدّث عنه باعتباره غائباً تماماً، وتتصرّف كما لو أنّه ليس موجوداً في غرفته.

من هو الأب؟ إنّه السجّان ووليّ الأمر والمتحكّم بالمصير، وكذلك الأخ هو في مصاف السجّان. تمارس صبا دور الممرضة/السجينة بدون أيّ ذاكرةٍ عن حبّ لأبٍ، كما يظهر – أقلّه – في خطابها. فكّ الارتباط مع الأب هو إذاً نتويجٌ لمرحلةٍ جديدةٍ، "قفزةٌ في المجهول" سيوضح معها أن صبا لا تعرف القيام بشيء. وفشل العلاقة مع سعد سيدفع صبا إلى الخيار الأقصى، فيما أن الأب يأبى أن يموت وجسده يرفض أن يتفسّخ، فربما من الأفضل أن تتحرّر هي من سلطته بأن تموت بدلاً عنه وتختبر الأمر في جسدها.

"صبا: لما زاد الوجد كثير بلشت حس بالندم.. زحفت ناح الباب وصرت أخطو براسي.. وكلمانو الوجد عم بزيد.. حسيت إنو قربت.. فجأة اتذكرت إنو في نسخة من المفتاح بغرفة أبي.. صار بدي روح جيبها بس حاولت أمنع حالي.. إذا جبت المفتاح وطلعت رح أرجع عيش وبيرجع كل شي لأول.. ما بدي.. بدي موت هون على عتبة الباب.."⁷⁹

في واقع الأمر، يمتلك الأب في غيبوبته مفاتيح سجن صبا حتّى وإن وُجدت نسخة إضافية من مفتاح البيت في غرفته. أمّا صبا فتفتش في الانتحار/الخلاص، إذ تمنع سلطة الأب المجازية تحقّق هذا الموت. سلطته المهيمنة تشير إلى مكانته: رمزٌ واضحٌ عن السيطرة التامة على حياة الفرد وعن سطوة الميت على الحيّ

⁷⁹ مضر الحجي، سومر داغستاني، وائل قدور، عبدالله الكفري، "حكايا الروح والإسمت"، بيروت، دار الفارابي، ٢٠٠٩، ص ٨١-٨٢.

والغائب على الحاضر، يعبر عنها تكرار مفردة "أب" في النصّ حوالي ١٥٠ مرة. ولكنّ هذه الرمزيّة لا تكتمل إلا بحضور الجسد في المنزل، فبعد أن كانت حياة الأب تمنع ابنته من الحياة فإنّ رقوده هو الذي يعيقها الآن. جسد الأب هو مفتاح السلطة وهو صاحبها.

لقد أدخل الأب الجميع في حالة ثباتٍ تتحقّق عبر ثنائية جسد/جثة، هو لا يعيش ولا يموت ويفرض كلا الأمرين على نحوٍ يجعل حياة الآخرين مشابهةً له، وهي حالة حلّت بسوريا لسنوات: مجتمّع طالته التغيير ظاهرياً، ولكنّ منظومة الحكم والدولة الأمنيّة المهيمنتان عليه جعلتا المواطنين في حالة موتٍ مؤقت، موت سريريّ يحول دون اكتمال الأفعال، ويكبّل الجميع بقيودٍ غير واضحةٍ ظاهرياً ولكنّها مرسومةٌ بدقةٍ وعناية. تُضبط مسألة العلاقة مع الأب من خلال "الشعور بالذنب"، فعلاقة الشخصيات مع رموزها الأبويّة تُقاس بحجم وشكل شعورها بالذنب تجاه الرمز الأبويّ، وجميع الشخصيات تتشارك هذا الشعور، ولكنّ اختلاف شدّته وسياقه يملي عليها أفعالاً متباينةً تلتقي جميعها في مآلها النهائيّ. لقد ابتدأ قتل الأب الرمزيّ منذ سنين عندما لم تعد صبا تهتمّ بجسد والدها، هنا صار الإحساس بثقل ورطة الأب واضحاً، وصار التخلّص منه واجباً حتّى تتمكّن هي من الحياة، مما يضاعف الشعور بالذنب. ولكن مع غياب المعرفة والقدرة على الفعل كان خطابها سبيلها للخلاص، لذلك غاب الأب عن حديثها، وغابت مشاعر الاهتمام به، وأقصيت الذكريات المرتبطة به، ثمّ حاولت قتله جسدياً، فأينما وجدت السلطة وجدت مقاومةً تخترق هذه السلطة، يذكّرنا فوكو. تتمثّل العلاقة مع الأب في "ثنائيات" عبر فكرة قتله، هو الذي يحضر بوصفه الرقيب، وشكل الخلاف مع الأب لا يأخذ هنا منحىً مختلفاً عمّا هو عليه في نصّ "الغرف الصغيرة". يحاول ميزر انتزاع مكانة له في الحياة، هو الذي سئم قلّة احترام وتقدير والده له. وتفرض عليه معايير المجتمع أن يعلن انتقاله إلى الرجولة بإفناق النقود وحمل المسدّس في الأعراس، فالسلطة تكون بالاستقلال الماليّ. وليحقّق ميزر هذا يستعير خلسةً كلا الأمرين من الأب الذي يرفض الاعتراف بمكانة ميزر بوصفه رجلاً:

"ميزر: منشان الله يا يابا، والله ما عاد أعيدها.

أبو ميزر: يا حرامي... تبوق الفرد، وتضرب منه ست فشكات، لا تكون مفكر
حالك الجنرال أديس أبابا!"⁸⁰

يمارس الأب سلطته الاجتماعيّة الإقصائيّة، وفي السياق نفسه يبدو والد بدرّة مرآة لوالد ميزر. يكتّف خطاب أبو بدرّة وجهة نظر المجتمع فيما يخصّ البنات ومسؤوليّة الحفاظ على شرفهنّ دائماً، والأهمّ من ذلك أنّ هذا الخطاب يرسم صورةً عامّةً لجيل الأباء في فشل إدارة العلاقة مع أبنائهم وتعدّز التواصل معهم. وفي الوقت ذاته تتكرّر الصورة الساخرة للأب، ويؤكد الكاتب على حضور الوالد الجسديّ بصورته الذكوريّة الفجّة.

لقد تحدّى ميزر والده ممسكاً به من أسفل بطنه ليهدهد برجولته، وهي إحدى ركائز قوّته الأساسيّة في المجتمع، كما أنّه سلاحٌ يتّفق مع صورة المجتمع الذكوريّة والقيم السائدة، ويقدم فعلاً مكتفياً عن شكل مجابهة السلطة في المجتمع:

⁸⁰ عدنان العوده، "ثنائيات"، دمشق، دار ممدوح عدوان، ٢٠٠٦، ص ١١.

"(يغادر ميزر، تاركاً أباه يتحسس أسفل بطنه)

أبو ميزر: والله لو شادد إيده أكثر شوي، كان صار سعري بسعر النسوان، أعوذ بالله من ها الجيل، أعوذ بالله 81".

ينقل هذا الفعل ميزر إلى مرحلة الرجولة، فهو قام بقتل الأب رمزياً عبر استهداف قوّته، فاستقلّ ومضى في علاقة حبّ، وأصبح قادراً على التحكم بجسده بعد أن أصبح مجارياً لجسد الأب.

إنّ ثنائيّة السيطرة/قتل الأب هي أحد مداخل فهم النصّ السوريّ على مستوى خطابه السياسيّ والاجتماعيّ. قتل الأب هنا حاجةٌ هامةٌ على مستوى الخطاب، وقد تمّ تبسيط فعل القتل في النصين السابقين بشكله المباشر. هو كذلك بالنسبة إلى ميزر الذي لم يتردّد لوهلةٍ في إنجازه رمزياً، وإلى الحادي حين اختار الانتماء إلى والده الذي ربّاه لا إلى أبيه البيولوجيّ، ولهذا يبدو القتل فعلاً مباحاً، كما الزواج والجنس.

يقودنا تتبّع مسار هذه الفكرة إلى نصّ "العودة الأخيرة" لغياث محيّاوي لنرى حسام وهو يتأمّل في سيطرة السلطة السياسيّة التي تفرض شرعيّتها عبر تدمير أيّ وازعٍ أخلاقيّ، فعائلة حسام ذات الأب المتوفّي تحاول التماهي مع سلطة الأب القائد/رئيس البلاد من خلال الدفاع عنه وتبرير كلّ الأفعال اللاأخلاقية لتحقيق هذا التماهي:

"حازم: نحنا جماعة اتحاد الطلبة منفوت على الكلية ملوك، وهن بيجو لعنا، يا ريت إجازتك أطول شوي، كنت نزلتك معي بكرا، ورجبتك الجو، الشباب كلهن حابين يتعرفو عليك، بيضلهن يسألوني عنك، بيضلو يسألوني عن البطل يلي بالقوات الخاصة 82".

هنا يختفي الجسد وتبقى المكانة، إذ يتحوّل الأب إلى رمزٍ دائميّ غير ملموس وهو أمرٌ مقصودٌ لنزع الممارسات الإنسانيّة عن هذا الجسد ممّا يسمح بالسطوة على المجتمع. يشير خطاب الشخصيات إلى قتامة هذا المجتمع المعطوب في جوهره بفعل السلطة، وتطغى هذه القتامة منذ ستينيات القرن الماضي، وتظهر آثار السلطة عبر تدمير العقد الاجتماعيّ من خلال تقنيت قيم هذا المجتمع. ففي النصّ نفسه تقترن سمر أخت حسام بالتاجر الصاعد ياسر الذي يجمع ثروةً مفادها استغلال الناس، فيكون هذا اللقاء تصغيراً لتحالف السلطة والتجار القائم على مصّ أرواح الفقراء من دون أيّ رادعٍ أخلاقيّ.

يحيل السقوط الأخلاقيّ المدوي في هذا النصّ إلى نوعٍ من النظام المبنيّ على سلطة الأب، لا يمكن للفرد مجابهته، إذ يُعتبر كلّ من يرفض هذا النظام عاصياً تجب مقاضاته، وغالباً ما يبدو الفرد في هذه الكتابات وحيداً وضعيفاً في مجتمعٍ يُقسم أفرادَه إلى أبناء صالحين وغير صالحين. تتطلّب مقارنة مفهوم الأب وسطوته

81 المرجع نفسه، ص ١٢.

82 غياث المحيّاوي، "العودة الأخيرة"، ٢٠١٥، قدّم على مسرح المدينة في بيروت في أيار ٢٠١٥، نصّ غير منشور.

فهم هذا العالم الاجتماعي السوري والبحث بجدية في آلياته، من أجل الكشف عن واقعه ومنطقه الداخلي في علاقته الجدلية بمفهوم السلطة. هذا ما حاولت الكتابات التي نتناولها البحث فيه.

هل يعني هذا أن المقاربة الوحيدة الممكنة لجسد الأب وهيمنته محصورة في تيمة واحدة؟ ليس الأمر كذلك، فحين تناولت هذه الكتابات صورة المجتمع في العمق أبرزت أيضاً موضوعات أخرى كصعوبة استقرار النواة الأهم فيه، وهي العائلة. في نص "دمشق-حلب" لعبدالله الكفري مثلاً قصةً جانبية عن زينب التي تواجه عنف والدها الذي يحاول على الدوام التحرش بها جنسياً.

"زينب: لا تقل لي اهدئي، اسمعني، اسمعني... سيتسلل إلى غرفتي، ربما ينتظرنني فيها الآن. لقد طلب من أمي زيارة منزل جدي والنوم لديهم. سأكون أنا وهو في المنزل فقط. سأحاول الهرب منه لكنه سيمسكني وسيأتيني من الخلف كي لا ينكشف أي شيء. هل تفهم؟ هل فعل بك والدك هذا الأمر ذات يوم؟ هل فعلت هذا بابنتك؟"⁸³

إنّ الأمثلة على مقاربة هذا الموضوع والبحث فيه عديدة، ويبدو أنّ وعي الكتاب بواقع مجتمعهم قد دفعهم إلى التوقف عند هذه التيمة والتبحر فيها ومحاولة استقرارها بأشكال مختلفة. تدفعنا ثنائية السيطرة قتل الأب إلى التساؤل إذاً عن تيماتٍ أخرى ملحةً وطارئةٍ تدور في فلكها، ضمن إطار السؤال عن تمرد الأبناء والمقاومة. أهمّ هذه التيمات ربما كسر المحرم مثلاً بالجنس.

كسر التابو

تحضر هذه التيمة كسؤالٍ محوريّ لدى الكتاب في مجابهة المجتمع. سنلاحظ خلال تتبّعنا هذه التيمة وتحولاتها كيف حضرت بشكلٍ مسيطرٍ في النصوص المسرحية السورية لتختفي تدريجياً بعد عام ٢٠١١، وتحضر بدلاً عنها تيمة الجسد.

لا يمكن في السياق السوريّ المرور على الكتابة المسرحية من دون التوقف على مقاربتها لتيمة كسر المحرم، التي غالباً ما استُخدمت في سياق البحث في التمرد على المجتمع وقيمه. تبدّت قيمة كسر التابو في نصوص الشباب مجازاً على واقع مكبل، ظهر عبرها الجنس تحت عنوانين فرعيين هما الهوية والمواجهة. تمثل هذه الموضوعات تيمةً عامةً في كتابات عدنان العودة يمكن أن نناقشها في نصوصه، وتحضر أيضاً في نصوص مضر الحجي ووائل قدور.

في نصّ "المروءة والمكحلة" لعدنان عودة – وفي عنوان النصّ دلالة جنسية كبيرة – تحضر هذه التيمة بشكلٍ عضويّ حيث نتعرّف إلى محاولات كريكور الحثيثة الارتباط والقيام بعلاقات جنسية عديدة. يظهر سعيه على المستوى الأوّل من خلال قراءة الذات أو البحث فيها، ليتعدّد الأمر لاحقاً، فالجنس في هذا النصّ

⁸³ مضر الحجي، سومر داغستاني، وائل قدور، عبدالله الكفري، "حكايا الروح والإسمنت"، ص ١٤٥.

مفتاح لفهم الدوافع التي تحرك المجتمع، وفيه تُوَرِّق الرغبة حاضر الشخصيات وتدفعها إلى البحث عن التواصل والاستقرار.

"وردة: رح جاوبك على سؤالك. أنا لحالي لأنو جوزي مهوس آثار. والله بس اللي بيعرف بأنو خرابة عم بينيش هلق مع صاحبو الألماني. وعن حقي كمرا متجوزة فلا تسأل. ما بشوفو غير بالأعياد، وهاي أنا مثل ما أنت شايف.. دكنجية الضيعة. كل نسوان حمص وضيعها بيحسدوني على بيدر المصري اللي مكوم تحتي. وأنا بحسد كل وحدة منهن بيضربها جوزها. عالقيلة بأخر الليل رح يراضيه، وبنام بين رجليها، كأنو ما صار شي، بالوقت اللي بنام فيه أنا لحالي والمصري بين.."⁸⁴

تحاول وردة الإيقاع بشامل وقضاء وقتٍ حميميٍّ معه بعيداً عن زوجها. الجنس هو محاولةً للتسلسل خارج منظومة المجتمع الرتيبة والقاسية وخارج فكرة واتساق هذا المجتمع، تظهر على مستوى الخطاب من خلال لغةٍ تخلو من الخطابة أو الفصاحة وتغرق في محليتها، ضمن قواعدٍ جديدةٍ لا تأبه "للعب" كثيراً، وتأتي لتشير إلى رغباتٍ بات التصريح بها احتياجاً وقراراً، كما لو أنّ كتاب هذه النصوص يضعون شروطاً جديدةً للكتابة. هنا لا بدّ من التوقف عند العلاقة بين الجنس واللغة في بيئة الشمال السوري، وهو ما يتحدث عنه الكاتب: "يتم الحديث عن الجنس وتناول مفرداته ببساطةٍ ودونما استحياء كما في مجتمعاتٍ أخرى، المجتمع هنا فطريٌّ وبسيطٌ في تناوله للجنس وتعاطيه وممارسته، على الأيقع في المحظور"⁸⁵. إنّ المحظور الذي يقصده الكاتب هو انتهاك العذرية والحبل.

أما في نصّ "دمشق-حلب" فتحضر المثلية الجنسيّة لتحكي عن جيلٍ وجد نفسه أمام خياراتٍ عنيفة، عبّر عنها بكتابةٍ غير مسبوقةٍ من ناحية التصريح بالرغبات، كما يظهر في حديث هيثم ومشاعره تجاه مهند:

"هيثم: عندما اقترب مني نظرت إلى عيني، حاولت ضبط نفسي. كان جميلاً بشكلٍ يفوق الوصف. لديه العينان الأشد سواداً، شعره قصيرٌ. وجسده ممثليٌّ بالعضلات دون إفراط. ويبدو أنّ الأعمال التي كان يقوم بها هي التي جعلته على تلك الهيئة"⁸⁶.

تنحو تيمة كسر المحرّم هنا إلى تفصيلٍ لم يناقش كثيراً في الكتابة المسرحيّة السوريّة، قد يكون السبب هو الأولويات الأخرى أو ربما حساسيّة مقارنة المثلية الجنسيّة. في هذا النصّ نلمح ربطاً مستمراً بين خيار

⁸⁴ عدنان العودة وآخرون، "سلسلة ذاكرة المسرح السوري: المرود والمكحلة"، دمشق، دار ممدوح عدوان واحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربيّة، ٢٠٠٨، ص ٢١٥.

⁸⁵ عبدالله الكفري (معد)، مقابلة مع عدنان العودة، تمت إلكترونياً في ٩ شباط ٢٠١٥.

⁸⁶ مضر الحجي، سومر داغستاني، وائل قدور، عبدالله الكفري، "حكايا الروح والإسمنت"، ص ١٧٧.

الهوية الجنسية والنفاق الاجتماعيّ، الذي يمارسه أيمن والذي يخشى قبول مثليّة ابنه ليحاول الحفاظ على صورة اجتماعيّة مقبولة، وهذا ما تقوله زوجته ملك التي أمست شبه مجنونة بعد طرد وحيدها من البيت.

"أيمن: ابنك شاذ. لا مشكلة لديّ في ذلك... الأمر بالنسبة لي حالة تستدعي المساعدة إذا أراد أصحابها ذلك. هناك من يريد الاستمرار بما هو عليه فأقوم بمساعدته على التخلّص من شعور الذنب، بجعله يتقبل نفسه... المهم ألا يستمرّ شعور النقص والعيب بمحاصرته"⁸⁷.

كسر المحرّم أيضاً هو سؤال عن الفردوس المفقود في ازدحام المدينة كما في نصّ مضر الحجي "برونز" الذي يدور حول ضابط أمنٍ وشاعرٍ يقعان في حبّ فتاةٍ واحدةٍ مستحيلة، يقول عنها الضابط هاني:

"هذه الغرفة..... فعلنا فيها كلّ شيء، كلّ شيء..... هل كانت جنار تفعل كلّ شيء، لم تكن تخجل من فعل شيء، هل كانت جنار تخجل، كانت ما إن نعلن بداية الليلة حتى تطلق العنان لجنونها، القسوة حتى أقصاها، الرقة حتى أقصاها، القذارة حتى أقصاها، الجمال حتى أقصاه"⁸⁸.

يرى مضر الحجي أن تيمة الجنس كتعبيرٍ عن كسر التابو قد تكون هي الأكثر سخونةً بالنسبة إلى الشباب "لأنّهم يكتبون عمّا يفتقدونه، ولأنّهم أبناء جيلٍ عانى كثيراً من الكبت والتناقضات والضياع بين مجتمعٍ يسرف في الانغلاق والترمّت من جهةٍ وعالمٍ يسرف في الانفتاح والجنون من جهةٍ أخرى. هذه المعاناة أنتجت جيلاً واعياً من الكتاب أدرك فداحة الآثار السلبية لثقافة الكبت، كما أنتجت في الوقت ذاته جيلاً يضحّج بأسئلةٍ لا حدود لها، مصدرها الأوحاد رفض ما هو كائنٌ والتطلّع نحو الأفضل الذي يجب أن يكون"⁸⁹.

تحضر تيمة الجنس أيضاً في كتابات وائل قدور، يتطرّق فيها مثلاً إلى سفاح القربى كما في نصّه "الدحل" (٢٠٠٦) الذي يتناول ما يمكن أن تحتضنه البيوت المغلقة من أمراض اجتماعية. يطرح النصّ عقليّة التعامل مع هذا الأمر، فالأخ المقعد يمارس الجنس مع أخته بتول من كرسيه، وينتهي النصّ بأن تقوم الأختان بالاعتراف بقتله.

"اقتربي.. اقتربي، لا تخافي.. لن أضربك بعد اليوم.. أنا آسف.. أرجوك لا تغضبي مني.. أشكرك لأنك تهتمّين بي أثناء الاستحمام.. أنت جميلة يا بتول.. جميلة [...] أنت من أهتمّ لأمرها.. هذا ما اكتشفته مؤخراً.. أريدك أنت وليس

⁸⁷ المرجع نفسه، ص ١٦٠.

⁸⁸ المرجع نفسه، ص ١٠٠.

⁸⁹ عبدالله الكفري (معد)، مقابلة مع مضر الحجي، تمّت إلكترونياً في ١٨ كانون الثاني ٢٠١٥.

هي.. ولهذا يا بتول أريد منك أنت فقط أن تمسكي بعضوي.. اقتربي، لا تخافي..
لا مزيد من الضرب.. لا مزيد من الخوف.. تعالي.. آه، هذا رائع.. أحبك يا بتول..
أحبك⁹⁰."

نستخلص ممّا سبق أن تيمة كسر المحرّم هي تيمة مركزية في الكتابة السوروية المعاصرة، وأنت لتزاحم قضايا الشأن العام التي خفتت تدريجياً. في هذا السياق أشار بعض الكتاب إلى ازدياد الاهتمام بالعلاقات الاجتماعية وتحديد العلاقات العاطفية والجنسية أمام تراجع الموضوعات السياسية. ولكن غالباً ما تقاطعت تيمة كسر المحرّم مع تيمات أخرى كتيمة العنف في علاقة عمَد الكتاب إلى استكشافها، كما في نصّ "الفيروس" (وائل قدور، ٢٠٠٨) الذي تناول تيمة الجنس وجملة المواقف المتخلفة تجاهها، والنفاق الذي يمارسه المجتمع، فيعري النصّ المجتمع والأفراد ليظهر تناقضاتهم وتخاذلهم أمام مسؤولياتهم.

ما الذي حلّ بتيمة الجنس وكسر المحرّم بعد عام ٢٠١١؟ تراجعت هذه التيمة إلى أقصى الحدود، ويمكننا أن نغامر قائلين إنّها اختفت وفقاً لما ظهر من نصوص تمكّننا من قراءتها. قد يُفسّر غيابها بالعديد من الأمور أهمّها العلاقة مع المجاز والتصريح، فلا شك أن سقف مقاربة الواقع قد ارتفع بعد عام ٢٠١١، لا بل إنّ كثيراً من الكتابات قد اختارت المقاربة المباشرة في معالجاتها الفنية. وهنا لم يعد الجنس مجازاً فاعلاً للحديث عن مواضيع أخرى كما لاحظنا، لأنّ ترتيب الأولويات قد اختلف. مع غياب هذه التيمة سطعت في المقابل تيمة أخرى هي الجسد.

وفقاً لهذا نجد أنّ الكتاب قد عمدوا إلى تحويل سلطة الجنس من خلال إحالتها إلى فضائها الأساسي الذي هو الجسد، ثم ساقوا هذا الجسد ليصبح هو التيمة. شكّل هوس البحث عن الجسد والتفكير فيه تيمةً أثيرة لدى الكثير من الكتاب في سنوات الثورة، وباتت محاولات حماية الجسد، والمحافظة عليه، والتوقّف عند تفاصيله من المكونات الأساسية في الكتابة، فظهرت فجأةً مواضيع البرد والألم والجوع والتعب لتسيطر على الكثير من هذه الكتابات.

في نصّ "الاعتراف" يتوقّف الكاتب مطوّلاً عند موضوع التعذيب والسؤال عن مصير الأجساد التي تُتلف أو يتمّ تهميشها:

"هيا: قتلوه لهمام لأنه ما حكى أسماء رفاقته. كل يوم تقريباً كان في حدا عم بموت. هيك حكالي رفيقه، أول فترة ما كانوا عم يقتلوا تحت التعذيب. كان بدهم الناس تطلع عايشة ويحكوا شو صار معهم جوا مشان الناس تخاف. ولما شافوا إنو هاد الشي ما عم يجيب نتيجة، صاروا يتقصّدوا يقتلوا شوية معتقلين ويسلموا الجثث للأهل مشان أهله وجيرانه ورفقاته يتخيلوا اللي عم يصير جواً ويخافوا أكثر⁹¹."

⁹⁰ وائل قدور، "الدحل"، رسالة إجازة في الفنون المسرحية، دمشق، قسم النقد والدراسات المسرحية في المعهد العالي للفنون المسرحية، ٢٠٠٦، نصّ غير منشور.

⁹¹ وائل قدور، "الاعتراف"، ٢٠١٢، تمّ عرضه على مسرح دوار الشمس في بيروت في أيار ٢٠١٨، نصّ غير منشور.

لم يعد الجسد كما كان في السابق كياناً مهمّشاً لا يستدعي النقاش، بل صار واحداً من المحركات الرئيسية التي يمكن التوقّف عند مفاعيلها في كتابات ترسم الحدود الجديدة، الحقيقية والوهمية، بين الأحياء والأموات أو بين الأحياء والأحياء الآخرين. وبدأ نقاش عميق عن قيمة الجسد الشخصي وأثره في الآخرين، وعن أشكال العنف الممارسة عليه. ففي نصّ "العودة الأخيرة" يفتح الكاتب مسرحيته بنقاش بين جنديين حول جثة حسام، الذي يعود بعد موته ليروي لنا اليوم الأخير في حياته. نفع هنا على نوع آخر من العنف، وتعرّف إلى جنديين يحاولان تمضية وقتها، خلال يومٍ مثلج في حلب ضمن حاجز للجيش النظامي، عبر التنكيل بجثة موجودة أمامهما لمعرفة هوية صاحبها من أجل التسلية. العنف هنا متأصل في ممارسة سياسية راسخة تجعل من المعارضين أعداء لا يستحقون لا الحياة ولا حتى الموت، ويتم شحن هذا العنف عبر سلسلة من الألفاظ والحركات الجسدية يقوم بها الجنديان وهما يتندران في محاولة معرفة صاحب الجثة الملقاة.

"الجندي الثاني: أنا متأكد أنها لواحد إرهابي (مفكراً بعمق) بس لو منقدر ندرلو وشو شوي لهون، كنا قدرنا عرفنا مين بيكون، بتعرف شو؟ رح جرب شغلة (يلقم سلاحه ويصوب باتجاه الجثة).

الجندي الأول: شو عم تساوي؟ لك شو عم تساوي؟

الجندي الثاني: بدي حاول درلو وشو لعندنا، رح أضرب رشة على جسمو بركي بيهز شوي وببيدير وشو، بس إذا طلع ارهابي رح يصير جاكيت خالد إلي وتريحني من نك؟ [...] شو باك؟ خايف عليه يتوجع؟ لك ميت ميت الزلما مارح يحس بشي⁹².

يعرض النصّ الانزياح الحاصل في قيمة وموقع الجسد، فالأخ حازم الذي تطوّع لدى "شبيحة" اتحاد الطلبة أسهب في وصف السلطة الجديدة على أجساد المتظاهرين في الجامعة، وهو يتحدّث بالتفصيل عن شكل العقاب الممارس على أجساد المشتبه بهم، ويشير إلى رغبته في القتل والانتقام وتحطيم هذه الأجساد. ثمّ نشاهد ما هو أفظع يحدث بجثة حسام التي سترمى في الشارع وتترك في العراء، وترفض حتى الكلاب الاقتراب منها. إنّ تفكيك جسد حسام هو تدمير جديد للرمز الذي استخدمه المتظاهرون السلميون خلال احتجاجاتهم، ومصدر هذا التفكيك ممارسات السلطة تجاه المواطنين:

"(يحملان الجثة ويتجهان نحو زاوية الشارع)

الجندي الثاني: بيكفي هون وقف هون، هلا رح نمرجها بيناتنا وبس عد للتلاتة منزلتها ابعدها ما فينا جاهز؟

الجندي الأول: إي إي جاهز.

⁹² غياث المحيّاوي، "العودة الأخيرة".

الجندي الثاني: ماشي واحد اثنين (أثناء المرحلة الثانية تنخلع القدم اليسرى من مكانها وتبقى بيد الجندي الأول بينما يسقط الجسد الباقي أمام الجنديين)⁹³.

لقد توقعنا عند بعض نماذج تحولات الجسد وقيّمته في النصّ السوريّ المعاصر. أشارت هذه النماذج إلى موضوعاتٍ طارئةٍ حضرت على مشهد الكتابة، وكيف أن حضورها قد ساق معه خمول تيمة كسر التابو، ولو إلى حين، ممّا قد يسمح لاحقاً في البحث في قيمتها وموقعها الجديد أمام التهديد الذي يطراً على الجسد. ويشير تدمير الجسد الذي تناولناه وطريقة التعاطي معه إلى انفجارٍ طال الأخلاق وهزّ المسلمات، التي منها الموت.

الموت

نستكشف هنا المنظورات المختلفة التي كان النصّ السوريّ يقدم الموت من خلالها، والتي كانت شديدة التنوّع، عبر دراسة علاقة الدالّ بالمدلول الذي هو موت المجتمع والإحباط وتراجيديا الفرد. من ثمّ نرصد اختفاء هذه التيمة من الكتابات التي رافقت الثورة بعد أن أصبح الموت تافهاً من جهةٍ أولى، وبعد أن فقد وظيفته المجازيّة من جهةٍ ثانية. وهنا نطرح السؤال التالي: كيف يمكن للموت في سوريا، بعد انحرافه عن فاعليّته ومفاجئتيته نتيجة استهلاكه المفرط، أن يحضر في الكتابة المسرحيّة؟ هل يمكن استخدام الموت كمجازٍ للحديث عن أمرٍ آخر بعد ٢٠١١؟ وهل تحتاج مقارنة الموت بعد اعتباره حدثاً لا يستحق الذكر إلى مجازاتٍ أخرى؟ وهل بقي الجسد دليلاً لإثبات الموت؟

يحضر الموت في نصّ "ستة أيام في عيون الشيطان" من خلال استعادة مساره دون مشاهدته، وموت وصال هو الحياة بالنسبة إلى العائلة، ويمنح تحقّقه العائلة الشرعيّة التي حرّمها منها أهل القرية، فموضوع نقاش الأم والأب هو شكل القتل والصيغة الأفضل لتحقيقه، بينما الموت هو تحصيل حاصل.

"الأم: ستكون الدماء أكثر، سيكون الموت أبطأ، سيكون لدى أهل الضيعة ما يتفرّجون عليه، سيكون لدى الأطفال ما يحفظونه في ذاكرتهم، صورةٌ لفتاةٍ جميلة، وسخة، تصدر صوتاً غريباً، رأسها نصف مفصول عن جسمها [...] سيجدون صعوبةً في فحصها، في غسلها، في دفنها، أليس من الأفضل لو أطلقتم عليها النار والله سيكون الوضع أفضل"⁹⁴.

الموت هنا هو الصورة الأسوأ لما يمكن أن يصنعه ضمير الجماعة بالفرد، ويشكّل استدعاؤه وحضوره الساطع كشفاً لبطوريكيّة المجتمع السوريّ. هو الصورة القصوى لاحتمالات فشل المجتمع، وإدانة لمنطق القطيع والانصياع للتقاليد، وكلّ ذلك لا يتمّ هنا إلا من خلال قربان الذي هو حصراً جسد الأنثى.

⁹³ المرجع نفسه.

⁹⁴ مضر الحجي، "ستة أيام في عيون الشيطان".

في المقاربة ذاتها تتلازم صورة الموت في الكتابات المحليّة أيضاً مع صراع الأجيال، أو بصورة أدقّ مع التشكيك في إمكانيّة تحقّق العائلة، فالموت إشارة إلى إخفاق جيلٍ رغب في التغيير وحلم به لكنّه اكتشف استحالة تحقيق حلمه بسبب تعطيل المجتمع واحتكار التجار والعسكر له؛ هو صورةٌ عن جيلٍ شعر بالرغبة في التمرد فاصطدم بحقيقة الواقع. هذه حال سعاد التي تتمكّن في نصّ "سعاد تجدل ضفائرها" (سومر داغستاني، ٢٠٠٩) من إرغام أخيها عبدالله على قتل أمّها، لينتحر بعد قيامه بذلك، من دون أن تدري سعاد أنّها تنجز أيضاً موتها من خلال ما حضّرت له.

"عبد الله: عندما عدتُ اليوم إلى البلدة مررتُ على قبر والدتي... أحسستُ بالحاجة إلى زيارتها... شعرتُ أنّها تنتظرنني في كوئنا... كان القبر جميلاً جداً... ما أجمل تلك الورود التي وضعتُها عليه.

(يدور ببصره في المكان بسرعة، ينظر إلى سعاد، ويخرج من الغرفة... نسمع صوت إطلاق نار)⁹⁵.

الموت أيضاً فعل مقاومة. أنجز الكاتب هوزان عكو من جهته نصّ "بروانة" (٢٠٠٦)، الذي يتحدّث فيه عن جماعاتٍ تكفيريةٍ تقتل بروانة. يقدّم النصّ صورةً للموت يمتزج فيها السياسي والاجتماعي، وتكشف هذه الصورة أبعاداً عديدةً من المجتمع، وتشير إلى الخطر القادم، لذا تموت بروانة بهدوءٍ كفراشةٍ اقتربت كثيراً من الضوء. تموت من الخوف، ولكنّها تواجه بالموت ما كان الأمير وجماعته يحاولون تدميره، وهو الحياة، صورةً للموت بوصفه مقاومة. تذكّر هذه الصورة أيضاً بموت غادة محترقةً في نصّ "عتبة الألم لدى السيدة غادة" (عبدالله الكفري، ٢٠١٢)، وهنا يلتبس علينا الأمر بين الموت والانتحار. وفي كلتا الحالتين هو موتٌ وانتحارٌ، موتٌ لكلّ ما يمكن أن يحدث، وانتحارٌ فاشلٌ يثبت النظام القائم، فتعود غادة جيئةً مشوّهة إلى نفس السرير الذي أجرت عليه عمليّة شفط الدهون خلال محاولتها البائسة إصلاح عطب الحياة.

"ربيع: صورتك لا تزال لدي.. صدفةً أفادتني هذه المرة أنا... كم تبدين جميلةً.. لا أزال عند وعدي لك.. سأعتني بك... تصبحين على خير.

(ينظر ربيع إلى الصورة ثم يضعها في جيبه، يقوم بإيقاف السيروم.. يمسك بيد غادة دون النظر إليها.. لحظات ثم يطفئ جهاز التنفس.. يتحرّك الجسد منتفضاً لثوانٍ ثم يتوقّف عن الحركة، لحظاتٍ طويلةٍ يمد خلالها ربيع يده إلى وجه غادة، يقوم بالمسح عليه ثم يقترب ويقبلها من جبينها)⁹⁶.

تحيل تيمة الموت مجازياً في الأمثلة السابقة إلى الرغبة في الخلاص أمام تردّي أحوال المجتمع وتغلغل الذكورة وفشل فكرة الدولة وسوء مواطنتيّتها، أو إلى محاولة رفض السلطة ولو بطريقةٍ انفعاليّة (من دون

⁹⁵ مضر الحجي، سومر داغستاني، وائل قدور، عبدالله الكفري، "حكايا الروح والإسمنت"، ص ١٣٠.

⁹⁶ عبدالله الكفري، "عتبة الألم لدى السيدة غادة"، بيروت، دار الحرية، ٢٠١٢، ص ١٢٤.

أن نفترض أنّ سطورة الموت على جسد الأنثى أو تضمينه في الأحداث والحبكة هما الطريقتان الوحيدتان لحضوره أو للحديث عنه). هكذا، أتت مقارنة الموت في الماضي القريب قبل ٢٠١١ لتنبّه إلى ما يمكن أن يحدث، وحاولت هذه الكتابات أن تكشف عن احتماليّة الحياة في بلدٍ كان الموت فيه حدثاً مفاجئاً، وقاربت هذا الموت كمجازٍ للواقع يسمح بفهمه. لكنّ ذلك لم يستمر مع حدوث الثورة، فكانت تيمة الموت واحدة من التيمات الأكثر تحوّلاً على صعيد الكتابة. تخبرنا النصوص الجديدة عن الموت المخفيّ بشكلٍ معاكس، وتضعنا الكتابة أمام تحدياتٍ أهمها آليات تمثيل الواقع.

نكتشف في الكتابات الجديدة أنّ الموت صار في ماضي النصوص، وانحسر حضوره بصورة واضحة، كما لم يعد حكرًا على الأنثى. لكنّ هذا الانحسار لا يعني تراجع مساحته، إنّما تغيّر موقعه ليظهر بأشكالٍ مختلفة، إذ تغلغل في الشخصيات ليصبح مصيراً ومحدّداً من محدّدات الخطاب. لا تعاني شخصيات النصوص السوريّة بعد ٢٠١١ من الموت في الظاهر، فهو لا يصيبها مباشرةً. ولكن كيف يمكن أن يخفي الموت في الكتابة المعاصرة في الوقت الذي يعجّ الواقع به؟ يُعزى الأمر إلى أنّ الموت تمّ تدميره كمجازٍ وتمّت بعثرته كتيمة، فلم يعد يظهر في النصّ كجزءٍ من الحدوتة أو الأحداث، وإنّما صار من بديهيات الحياة مثل شروق الشمس وغروبها، أي أنّه انتقل من كونه مجازاً عن الواقع ليصير هو الواقع.

الموت انتقالٌ من حالةٍ وجوديّة إلى حالةٍ وجوديّة أخرى، سواءً خصّت الميت أو من يفقده. والجثّة بين إعلان الموت والمثوى الأخير موجودة في وضعٍ بينيّ يخصّ الوجود وعدمه، أو ما أسماه الفيلسوف الإيطالي جورجيو أغامبن "موقع التباس"، يكون فيه الجسد عرضةً للمساس الاجتماعيّ والسياسي⁹⁷. يقارب نصّ وائل علي "ما عم أتذكر" الموت حين يُعبّر السجن أسوأ ما يمكن أن يحدث لبشريّ، ويعمد الخطاب في النصّ إلى مناقشة كميّة التعاطي مع الموت. ييوح حسّان في حديثٍ طويل عن محاولاته لتحقيق الحياة في ظرف الموت الذي هو السجن، حين سعى إلى التمسك بفكرة مقاومة الدمار عبر العناية بالقطة لوسي، وهي رمز الحياة الذي تسلّل إلى داخل السجن، إنّها فكرة الحياة الوحيدة الممكنة التي غاقت السجانين وتعلّمت الهرب منهم والتواطؤ مع المساجين لسنواتٍ عديدة.

"حسان: ولوسي مع الوقت تكبر. وبنفس الوقت خبرتها تزيد. خبرتها كيف؟ صارت تعرف إنو موضوع السجناء هذول مو خطر. بس تسمع دعسة البوط العسكري ع الأرض بالنسبة إليها: خطر. فوراً تروح تتخبّي. تتخبّي بالكرتونة. عنا. أو بتقوت لجوا بتحركش حالها بأي محل. بعدين. الصبح مثلاً. أنا اطلعت ولوسي بعدها جوا. بس بعدين لقطها عسكري. مانها منتبها. بدها تهرب. ما لبطها. سكر عليها الباب. قتلها. إي قتلها"⁹⁸.

يذكرنا هذا النصّ بتحليل أغامبن الاجتماعيّ-السياسي لطريقة تسييس الموت في إطار مؤسسات الدولة الحاكمة، فهذه المؤسسات القدرة على اختراق جسد الميت تحت مظلة القانون. تكشف النصوص المسرحيّة

⁹⁷ للتوسع في هذا الموضوع يمكن العودة إلى بحث نادرة شلهوب وسهاد الناشف، "حياتية الموت والميت في المجتمع الفلسطيني"، مجلة "باحثات"، العدد الخامس عشر، ٢٠١١-٢٠١٢.

⁹⁸ وائل علي، "ما عم أتذكر"، ٢٠١٤، تمّ عرضه على مسرح دوار الشمس في بيروت في أيار ٢٠١٤، نصّ غير منشور.

بشكلٍ عام كيف تحاول السلطة نحت رموز خطابها عبر الممارسة القمعية على جسد الحيّ وجسد الميت، فتتمّ مصادرة الجثث وتقطيعها كما في نص "العودة الأخيرة"، أو مصادرة الحياة كما في نص "ما عم أتذكر"، وفيه تدرك السلطة أن وجود لوسي خطرٌ لأنّه يعني التمرّس على الحياة.

إنّ دراسة الموت في الحاضر السوريّ وفحص مساراته ومركزيّته وتهميشه واحتوائه وإقصائه في الإطار السلطويّ الديكتاتوريّ هو موضوعٌ طازجٌ في الكتابة المسرحيّة، يصعب معه الفصل بين شكل الموت والحقل السياسيّ المنحدر منه. يقارب جان بودريار إقصاء الموت والميت كحالةٍ مرتبطةٍ بصميم الإرادة البشريّة، لأنّ هذا الإقصاء ينبع من التعامل مع الميت كمن لم يعد قادراً على القيام بدوره، إذ لم يعد له وجودٌ ولم يعد بوسعه أن يكون شريكاً في التبادل الاجتماعيّ والاقتصاديّ، لذا فإنّ إبعاده إلى القبر هو بمثابة طرده من الدائرة الاجتماعيّة الاقتصاديّة. لكنّنا نرى في الظرف السوريّ كيف أنّ المقاربة اختلفت أو تكاد تكون معكوسةً، فالميت في موته هو من يتحكّم في حياة الآخرين. في المحاولات السابقة نرى الشخصوى كما الكتاب يبحثون عن الحياة، أو يحاولون لملمة أفكارهم انطلاقاً من السؤال عن كينيّة التعلّق بالحياة وإعادة شرعيتها، فيكون تفسير الموت أو التصالح معه هو المنطلق لذلك.

يروى لنا الشاهد في "ما عم أتذكر" حكايته، ويعيد صياغة مقاومته للموت في أقبية الاعتقال أماناً. هو حاضرٌ على المسرح ليكون شاهداً مرّةً أخرى على حكايته. يساهم في رويها، يعيد النظر فيها و"يحاكمها" أيضاً. نرى في كلّ ما سبق أنّ الموت هو الراهن الذي ننطلق منه، أي أنّ إمكانيّة الحياة قد صارت هي الحاجة التي يجب أن يتمّ العمل على تأمينها من خلال هزيمة الموت.

عند النظر في النماذج السابقة جميعها ندرك كيف يشهد الموت كتيمة تحوّلًا درامياً عاصفاً، فهو لم يعد الآن مجازاً عن الواقع بل صار يشكّل خلفية الحدث. إنّ تنفيه الموت في الواقع جعله يختفي من الكتابة ظاهرياً، ليصير هو الواقع الذي تُبنى عليه الأحداث والذي يسعى الكاتب إلى تغييره، أي أنّ الرغبة في الحياة هي ما تحاول هذه الكتابات النظر إليه، كتاباتٌ تقوم على فرضيّة مقاومة الموت. استخدم الكتاب السوريون الموت سابقاً للبحث في مجازاته، وعندما صار حدثاً يومياً يحيط بالجميع فقد سلطته ودراميتّه كمتخيلٍ، فاختفى من النصوص شيئاً فشيئاً.

حاولنا التوقف عند بعض أشكال حضور الجسد في النصّ المسرحيّ السوريّ المعاصر، وحرصنا على التركيز على النصوص التي أنتجها الكتاب الشباب وقراءتها ضمن السياق الاجتماعيّ-السياسيّ السوريّ. في هذه النصوص، يشكّل الجسد العنصر الأكثر حيويّةً وتحوّلاً، ففي تيمة السيطرة والأب كان الجسد هو الوسيط الذي تتحقّق من خلاله أفعال السلطة، وفي تيمة كسر التابو حضر الجسد من خلال مكانة الجنس وتحوّلاته، أمّا في تيمة الموت فحضر عبر مكانة الجثمان وعلاقة الأحياء به.

ما يلفت النظر في كافة تحوّل الجسد هو الارتباط الوثيق بين الحضور الجسديّ والعنف، وكأنّ الخلاصة الأكبر من حضور الجسد هي أنّ هذا العنف بنيويّ، أي أنّه متأبّ من بنية السلطة القمعيّة ومن بنية المجتمع. لهذا، عندما نتكلّم عن ممارسات العنف فإنّنا نقارب الحضور الجسديّ عبر البحث في طبيعة السلطة والظلم والتخلف الاجتماعيّ. ربما يستحق هذا الأمر أن ندرس العنف بوصفه مؤشراً إلى تفسّخ المجتمع وتحوّلات سوريا، وقد يكون حضور الجسد أحد المفاتيح الأساسيّة لتفكيك معنى العنف في النصّ المسرحيّ السوريّ.

المصادر والمراجع

المصادر

- الحجي، مضر، "ستة أيام في عيون الشيطان"، مشروع تخرّج طلاب السنة الثالثة، دمشق، قسم التمثيل في المعهد العالي للفنون المسرحية، ٢٠٠٨، نصّ غير منشور.
- الحجي، مضر، وداغستاني، سومر، وقدر، وائل، والكفري، عبدالله، "حكايا الروح والإسمت"، بيروت، دار الفارابي، ٢٠٠٩.
- العودة، عدنان، "ثنائيات"، دمشق، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦.
- العودة، عدنان، وآخرون، "سلسلة ذاكرة المسرح السوري: المروود والمكحلة"، دمشق، دار ممدوح عدوان واحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية، ٢٠٠٨.
- علي، وائل، "ما عم اتذكر"، ٢٠١٤، تمّ عرضه على مسرح دوار الشمس في بيروت في أيار ٢٠١٤، نصّ غير منشور.
- قدور، وائل، "الاعتراف"، ٢٠١٢، تمّ عرضه على مسرح دوار الشمس في بيروت في أيار ٢٠١٨، نصّ غير منشور.
- قدور، وائل، "الدحل"، رسالة إجازة في الفنون المسرحية، دمشق، قسم النقد والدراسات المسرحية في المعهد العالي للفنون المسرحية، ٢٠٠٦، نصّ غير منشور.
- قدور، وائل، "الغرف الصغيرة"، تونس، دار اليزاد، ٢٠١٣.
- الكفري، عبدالله، "عتبة الألم لدى السيدة عادة"، بيروت، دار الحرية، ٢٠١٢.
- المحيثاوي غياث، "العودة الأخيرة"، تمّ عرضه على مسرح المدينة في بيروت في أيار ٢٠١٥، نصّ غير منشور.

المراجع

- الياس، ماري، وقصّاب حسن، حنان، "المعجم المسرحي"، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٩٦.
- حمداوي، جميل، "المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي"، موقع دنيا الوطن، ٢٢ شباط ٢٠١٩. [على الشبكة]:

pulpit.alwatanvoice.com/content/print/157690.html

- شلهوب، نادرة، والناشف، سهاد، "حياتية الموت والميت في المجتمع الفلسطيني"، مجلة "باحثات"، العدد الخامس عشر، ٢٠١١-٢٠١٢.

الجسد السوري شاهداً على "اللاشيء" وعلى "اللاشيء تقريباً"

قراءة في كتابات سمر يزبك

كاترين كوكيو

"يصوغ [...] الـ"لاشيء تقريباً" جانباً من الواقع يرفض أن يتماهى مع المنطق التدميري".

نبراس شحيد وغيوم دفو، "التدميرية تشكيليًا. قراءات فلسفية في الفن السوري المعاصر"

"نحاول تسليم الأهالي جثث أبنائهم بطريقةٍ لائقة. نخيط أعضاء كلّ جثةٍ، ونجعلها تبدو بشكلٍ إنسانيّ".

من شهادة زين، سمر يزبك، "تسع عشرة امرأة. سوريات يروين"

في ١٣ آب ٢٠١٧، نشر ياسين الحاج صالح رسالته الخامسة إلى زوجته سميرة التي اختفت منذ اختطافها في دوما قبل ذلك بأربع سنين، مكتفياً بكلماتٍ بليغة خلاصة ست سنواتٍ من الحرب في سوريا:

"ما معنى ذلك يا سمور؟ ما معنى أن يُقتل نصف مليون، وتحطم حياة الملايين، وتعمل القوى القادة في النظام الدولي، في عالم اليوم، على إعادة تثبيت الأوضاع التي أدت إلى الكارثة، والطاغم الحاكم المسؤول مباشرةً عن مقتل أكثر من ٢% من محكوميه؟ معناه ببساطة أن موت من ماتوا لا قيمة له، وأن عذاب من عُذبوا لا اعتبار له، وأن تحطم حياة الملايين لا مقابل له. أعتقد أنه يُقال لنا إنّ مئات الألوف الذين قُتلوا ذهب حياتهم هدرًا، وكذلك صرخات كلّ من عُذبوا، وكلّ آلام الأمهات والآباء والأطفال لا شأن لها ولا اعتبار، وأنّ هذا كلّه ليس ثمنًا لأيّ شيء، ولا يعود عليكم بأيّ نفع. ليست الدماء ثمنًا للحريّة، وليس الضحايا قرابين للخلاص؛ وباختصار: موتانا ليسوا شهداء، وليست لنا قضية. [...] حين تحرم معاناتنا من أن يكون لها معنى، نخرج عمليًا من الدائرة الإنسانية التي هي دائرة معاناة ومعنى [...] نحن يا سمور بروليتاريا المعنى، المنبوذون خارج المعنى،

الملعونون المدانون الذين لا يحقّ لهم أن يدينوا، الذين ينكر عليهم القول في شؤون
الخير والشر⁹⁹.

إنّ مقارنة هذه الحيوانات التي لا قيمة لها والتي تخرج "من الدائرة الإنسانيّة" لا تعود فقط إلى الحرب في سوريا، فنّمّة مفاهيم فلسفيّة صيغت لها منذ أمِدٍ طويلٍ لتغدو جزءاً من مشهنا الثقافيّ المعولم. في العالم الصغير الذي نجتري فيه مفاهيم حاسمة عن عالمٍ أوسع، نعرف جيّداً هذه الحيوانات التي وصفها جوديت باتلر بأنّها "محرومة من إمكانيّة الجداد" (non grievable). ونعتها كذلك جورجيو أغامبن بـ"الحياة العارية" المنوطة كلياً بسلطةٍ مطلقةٍ تمارس على الجسد، مستعيداً بذلك المفهوم الرومانيّ عن "الإنسان المقدّس" (homo sacer) المباح قتله من دون أن يكون لموته مفهوم الأضحية. أن يُضحّى بالإنسان من أجل لاشيء يعني أن موته بلا قيمة، وهو قتلٌ بموجب سلطةٍ لا محدودةٍ لم تستطع أو تُرد أيّ قدرةٍ إيقافها. الموت في سوريا مميّز لا تنتج منذ أمِدٍ طويلٍ أيّ مردودٍ رمزيّ، ما عدا "اللاشيء" الذي يحتفل به النظام الأسدّي. يرتبط "الموت من أجل لاشيء" بعمديّة سياسيّة يتشاركها النظام مع داعش¹⁰⁰: أضحية في سبيل العدم، وفي العدم فقط ينحصر منطق تكرارها المستدام من قبل قوّة لا يمكن أن توجد إلا بسفك الدماء، ساحقة المعنى ومستأصلة الأمل من شأفته. تُفقد الأجساد المسلمة إلى اللاشيء من مجال الجداد العام الذي يضفي قيمة على الموت ويحيط الجسد الراحل عن العالم بالعناية. لكنّ من خرج من "الدائرة الإنسانيّة" لا يغادر عالمنا، حتّى لو لم يقدر موته أن يخلق معنى. في المقابل، يترك رحيله أسى عميقاً لدى الباقين أحياء: أدفونوا أم لم يدفونوا، لقد كفّوا أن يكونوا "شهداء".

في هذا المقام، تأتي تصفية "القضيّة" عبر ممارسة العنف اللامحدود لتكذب مقولتين شهيرتين خاصّتين بالمقاومة في سوريا وفلسطين، تحوّلتا مع كثرة الاستخدام إلى موضوع مبتذل. المقولة الأولى استخدمها الكاتب المسرحيّ سعدالله ونوس عام ١٩٩٦: "نحن محكومون بالأمل". أمّا الثانية فتعود إلى قصيدة لمحمود درويش قبل ذلك بعشر سنوات: "ونحن نحب الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلاً ونرقد بين شهيدين". جعل واقع الحال هاتين العبارتين باليتين، ولكن دون أن يشطبهما، فمثلاً قبل عامٍ على الرسالة الخامسة إلى سميرة، وأثناء ذلك حلب الشرفيّة بالمدافع، استشهد حازم يبرودي بقصيدة درويش في نصّ نشره على موقع بلجيكيّ بعنوان "الأمل مع ذلك، سوريّ يشهد"، قال: "أودّ أن نتشاطر معاً الأمل اليوم، لأنّه ينبت كعشبة في أرضٍ محروقة"¹⁰¹، مستذكراً الخوذ البيضاء في حلب، والنساء اللواتي انخرطن في الإغاثة الإنسانيّة والتربويّة في دوما، ومبادرة "الشارع ١٥" في حيّ اليرموك في دمشق لتأهيل السكان لزراعة الخضار على سطوح المنازل. ويضيف كاتب المقال، اللاجئ في بلجيكا منذ عام ٢٠١٢، وهو عضوٌ ناشطٌ في ActionSyrie: "إنّ مساعدة السورّيّين تقتضي الإيمان بقضيتهم وبحقّهم في حياةٍ كريمةٍ وبحريّتهم في التعبير".

لم تعد هذه الحقوق "عرضةً للهزء" فقط، بل تحوّلت إلى لاشيءٍ منذ أمِدٍ بعيد. ذلك أن الحرّيّة والكرامة انحسرتا في صعيد اللغة، إذ لم تتحقّق بموت من ضحوا بأنفسهم من أجلهم، فتضحيتهم الهائلة، مع أهمّيّتها

⁹⁹ ياسين الحاج صالح، "رسائل إلى سميرة (٥)", الجمهورية، ١٣ آب ٢٠١٧. [على الشبكة] تمّ تصفّحه في ٨ آب ٢٠٢١: aljumhuriya.net/ar/38740

¹⁰⁰ حلّ ياسين الحاج صالح هذه العمديّة السياسيّة في كتابه "الثورة المستحيلة. الثورة، الحرب الأهلية، والحرب العامة في سورية"، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ٢٠١٧.

¹⁰¹ [على الشبكة] تمّ تصفّحه في ٢٠ أيار ٢٠٢١:

الأخلاقية الكبرى، تبدو سياسياً من دون فائدة. فما هي القيمة الإطيقية لنضال ما إذا حوّله تهافت العالم إلى لا شيء، مُسقطاً حتى حق المهزومين بـ"القول في شؤون الخير والشر"، كما لو أنّ أولئك الذين تُفّه موتهم واستنكرت حياتهم قد فقدوا كلّ صلة بالوجود الأخلاقي؟ هل يحقّ لهم من بعد أن "يحبّوا الحياة إذا ما استطاعوا إليها سبيلاً"؟ إذا اندثر معنى التضحية، لما بقي "للرقص بين شهيدين" مبرراً للوجود. انتهت الحفلة، حفلة الموت وحفلة الحياة! هذا ما يقوله لنا على ما يبدو مئات الألوف ممن كانت مقتلتهم من دون طائل، بحسب نصّ ياسين الحاج صالح إلى زوجته المختطفة.

كذلك، يبدو هذا القول إجابةً على السؤال الذي كان ياسين الحاج صالح نفسه قد طرحه منذ عام ٢٠١٢ في كتاب "بالخلاص يا شباب. ١٦ عاماً في السجون السورية": هل تستطيع الثورة السورية أن تجابه هذه الحرب الأسيديّة من دون أن تمسّ تلك القابليّة للعدميّة جوهرها بالذات؟ خشي الكاتب في حال لم تتوقّف حمّامات الدم من أن تتفاهم العدميّة، وهي عنفٌ أعمى، وزوال الثقة في العالم، وتعزّز الإسلامويّة المتطرّفة. فعلاً لم تتوقّف حمّامات الدم. بعد عشر سنواتٍ من عمر الثورة، ورغم الوجع، نستطيع أن نستعيد هذا السؤال في حاضرنا الذي تتبلور فيه فكرة الثورة، بحسب الكاتب، كـ"تجارب متراكمة" وكـ"إنذارٍ" سياسيّ وكـ"ثورة ثقافية": ماذا يسعنا أن نقول في المجال الثقافيّ عن هذه القابليّة للعدميّة وعن تعزّزها؟ ما دورها في الثورة التي طرحت، إضافةً إلى وثائقٍ عدّة للكارثة، أسماءً وأشخاصاً ووجوهاً وكتاباتٍ جديدة؟ ما مآل زوال الأمل في الفنون، في تلك النشاطات التي قال عنها إرنست بلوخ بعد كوارث الحرب في أوروبا، إنّها تحمل "مبدأ الأمل" حتى في أوج العدميّة؟

ستتقاطع هذه الأسئلة مع مسألة أخرى، مسألة الجسد الذي يبقى. ذلك أن أجساد الرجال والنساء والأطفال انخرطت في الثورة ثمّ في الحرب أيضاً، للأسف، وما أن تحرّرت حتى استبيحت بطرقٍ لا يمكن تصوّرها وفقاً لسياسةٍ شرسةٍ قلّت نظائرها في التاريخ. وخلق تهافت القوى الرجعيّة المعادية لكلّ ثقافةٍ عنفاً معمّماً أخذ المعنى. عندما يختفي معنى الموت، وعندما ينحسر المثل الثوريّ الأعلى من ثمّ في استنكار القضية بعد أن كان قد انحسر قبلها في استنكار استباحة حقوق الإنسان، ماذا يحدث لأجساد القابلة للقتل بعد أن تحرّرت؟ وعندما يكفّ الدم المسفوك عن أن يكون تضحيةً من أجل أفقٍ مشرق، وعندما يتوقّف الألم عن أن يكون قرباناً، فما مآل هذا الدم وهذا الألم؟ ما الحياة والموت بعد تدمير معنييهما؟ وهذه الحياة المعوّقة، هل تستطيع أن ترقص بشكلٍ آخر؟ وما مصير الاحتياج إلى معنى، ذلك الذي يلوّع الأحياء؟

اللاشيء واللاشيء تقريباً

"ومع ذلك هي تدور". كما لا تتوقّف الأرض عن الدوران، كذلك لا تكفّ الأجساد في العالم عن التنفّس والإرادة والكلام والصراخ والنزيف والموت والتعفن. ويترك معظمها صوراً وآثاراً في المحفوظات العديدة، بعضها ذهنيّ والآخر ماديّ، بعضها مرتّبٌ في حيزٍ ما وبعضها مشنّت. لذا ما يزال "المنبوذون خارج المعنى"، الذين يُفترَض فيهم أن يزولوا، يحظون بعمرٍ وإهابٍ ولحمٍ ونفّسٍ ورائحةٍ ووجهٍ وتعابير. وحتى بعد اندثارهم، ثمة أموالٌ منهم يقتحمون الحيز العام. هناك شيءٌ يحدث في هذا المقام لا تقوله خوارزمية الإنسان القابل للقتل. في صدع ما متملّل في السرديات والصور والأفلام والكتب، تمرّق الأجساد التي تظهر فجأةً، مرئيّةً ولموسةً، نسيج الحياة المتعارف عليها. وتفتح ثغرةً غائرةً في مجراها الطبيعي، مجرى التاريخ هذا الذي يهضم حطام البشر بصمت. الخلاصة أنّ هذه الحيوّات القابلة للقتل، والتي قُتلت فعلاً، موجودةٌ بصورةٍ مختلفة وفي مطرحٍ آخر، بعيداً عن النموذج الاعتياديّ الذي تفكّرت فيه الفلسفة السياسيّة، إذ ليس

من شأن هذه الفلسفة أن تنظر وأن تشعر بالأجساد المدمرة، بل أن تفكر في تدميرية نظام سياسي معين وتدميرية حقبة معينة.

هذه هي الحال السائدة إلا إذا شرع الفيلسوف في قراءة الصور والنصوص والأعمال التي تزخر فيها الأجساد، بعد أن تذكر هو أيضاً بأن وجوده منوطٌ بجسدٍ وبعد أن خاض في شغف التفكير فيه. هذا ما يتناوله كتاب "التدميرية تشكيليًا. قراءة في الفن السوري المعاصر" لنبراس شحيد وغيوم دفو، في تحليلهما أحد عشر عملاً يتصارع فيها "اللاشيء" مع "اللاشيء تقريباً": "ماذا يستطيع أن يفعله عملٌ فنيٌّ في بلدٍ مدمر؟ لسوء الحظ، لا شيء تقريباً... لكن أن نقول "لا شيء تقريباً" لا يعني أن نقول "لا شيء". نتشبت بكلمة تقريباً الحاسمة التي تتمتع على اللاشيء"، هذا ما يقوله غلاف الصفحة الأخيرة للكتاب بنسخته الفرنسية. فالتدميرية المنظور إليها كـ"حقبة"، يتناولها المؤلفان عبر قراءة أعمالٍ فنيةٍ من سوريا، تُبرز "جانباً من الواقع يرفض أن يتماهى مع المنطق التدميري". في عالمٍ مدمر، يمثل "اللاشيء تقريباً" محدد الوجود المناسب لهذا الفن، وهو أيضاً محدد قوته، "أي أنّ الفن يطرح أيضاً لا شيء تقريباً من الجمال ومن العناية كنعقيض لما يسود من عدمية خالصة لا تمكن مجاراتها. ويخلق لاشيء تقريباً من الرهافة والحصافة أمام المدّ المتعاطم للصور المرّوعة أو الخادعة"¹⁰².

الأجساد القابلة للقتل والتي قُتلت، والمقصية عن دائرة البشر وتالياً عن العالم، موجودة دائماً على أرضنا. والذين لم يدفنوا بباطنها هائمون في البسيطة. ويجعل هذا التيه منهم شهوداً على "اللاشيء" الذي نال منهم كـ"ناشطين" أو كفاعلين في التاريخ. أما شهاداتهم، فتتحقق عبر "اللاشيء تقريباً" الذي يتمتع على "اللاشيء"، فتصير أدباً، كما تتحوّل فكراً عندما تنتج فناً. وحين تُبرز الشهادة الموت المتعاطم واللاشيء العنيد، تطرح تحوّلها الذاتي إلى عملٍ فنيٍّ على صورة "لاشيء تقريباً" ينبغي عليه أن يتفوّه بكلّ شيء.

وكما أن الأرض تدور، يستحوذ الفنّ والفكر على هذه الأجساد. وكما أن الأرض تدور، يحدث النظر إلى الصور وقراءة السرديات نوعاً من دوار البحر. فأين الأرض-اليابسة التي نستطيع فيها أن ننظر إلى هذا "اللاشيء تقريباً" الخارج من كنه اللاشيء؟ إنّ الذين تلاقوا أمام أعمال نجاح البقاعي المريعة، التي عُرضت في باريس وفي مالاكوف¹⁰³، وجدوا صعوبةً بالغةً في أن يتكلّم بعضهم مع بعضٍ وفي أن ينظر بعضهم إلى بعض. ويرتجف المرء من أن الوضع مستمرٌّ على حاله خلف جدران المعتقلات التي تبرزها رسوم الفنّان، ومن أنّ هذه الآلام الفظيعة المكابدة من "أجل لاشيء"، والتي يُصرّ الفنّ على تحويلها إلى شيءٍ يختلف عن اللاشيء، مستمرّة بلا انقطاع. يقترب هذا التعنّت أمام المجزرة من عناد الطفل ولكنّه بالتحديد تعنّت الشاهد.

¹⁰² نبراس شحيد وغيوم دفو، "التدميرية تشكيليًا. قراءات فلسفية في الفن السوري المعاصر"، بيروت، المعهد الفرنسي للشرق الأدنى، ٢٠٢١، ص ١٣.

¹⁰³ عُرضت هذه الأعمال في جامعة باريس السابعة في كانون الأول ٢٠١٧ أثناء انعقاد مؤتمر "سوريا: بحثاً عن عالم"، وفي البيت الأحمر في مالاكوف في حزيران ٢٠١٩ بمبادرة جمعية "أبواب مفتوحة على الفن"؛ وكذلك في صالة "Fait et cause" في آذار ٢٠٢١.

المعنى المفقود والوشم و"فقدان الذاكرة"

في السنة ذاتها التي كان ياسين الحاج صالح يكتب فيها لسميرة عن المنبذين خارج المعنى، كانت سمر يزبك تحضّر كتاب شهادات، سيترجم لاحقاً إلى الفرنسية: "تسع عشرة امرأة. سوريات يروين"¹⁰⁴. تنوّه الكاتبة في مقدمة هذه الشهادات بأنّ "الحطام والخراب السوريّين أكثر فداحةً من وميض الفرح والتغني والإسهاب في جماليّات المقاومة"¹⁰⁵. لكنّ يُلطّف المرارة الهائلة لهذه العبارة قولٌ موجزٌ يضيف معنىً ما على مسار الكتاب: "علينا التركيز على هذه الشهادات كفنٍّ مُعلّم في المقاومة والنضال ونبالة التطلّع إلى عالم أكثر عدالة" (ص ٢٤). يبقى لنا إذاً أن نقارب الشهادات كمقاومةٍ تستمرّ في الحياة، وكرغبةٍ عارمةٍ في عدالةٍ أصبحت أفعالاً لعملٍ مديدٍ ومضنٍ.

إنّ كلمة "لكن" المشدّدة هنا لم تعد تربط بـ"الأمل" المحكومين به ولا بـ"الرقص بين شهيدين". فالرغبة في العدالة مرتبطةٌ بالأحرى بالاحتياج شبه العضويّ الذي اقترحتُ تسميته بـ"داء الحقيقة"¹⁰⁶، هذا الداء الخاصّ، السياسيّ والنفسيّ والمعرفيّ، الذي يعمّقه كلّ عنفٍ لامحدودٍ مرفدٍ بإنكاره العام. يدمر هذا الإنكار، إنكارُ الجريمة، الحدث، ويخلخل سلطةً الواقع، ويهدم المعنى الممكن الذي يتيح التوجّه في العالم، كما عبّرتُ عن ذلك حنة أرنت في كتاب "الحقيقة والسياسة". ويخلق تدمير الواقع هذا ما أطلق عليه جان فرانسوا ليونار مصطلح "الخلاف" (le différend) محيلاً على آثار العنف الذهنيّ في الخطاب الناجمة عن كلّ إنكارٍ لنتية الإبادَة. والحال أنّ تدمير الواقع يخلق "واقعاً متجاوزاً" (méta-réalité) يجعل من طلب الإثبات التباساً دائماً. وبما أنّ الأدب يألّف مجال هذا الواقع المتجاوز، فإنّه يستطيع السعي إلى كشفه، فالالتباس كان دائماً شغله الشاغل. لذا يكون الأدب مجهّزاً أكثر من التاريخ للإجابة على "الخلاف"¹⁰⁷.

في كتاب يزبك نتعرّف داء الحقيقة هذا حين يثيرُ ظمناً الذاكرة وبحثها الجامح: ولهان يسودان الفرد الذي أصبح لا يعرف نفسه، والذي صار مجملُ الواقع غريباً بالنسبة إليه، فتفتنّت ذاته وينحسرُ عالمه. صحيحٌ أنّ علاقته بحبّ حياةٍ "ما استطاع إليها سبيلاً" قائمة، ولكنها علاقةٌ يكدّرُها لا بل يدميها الغيظ من المستحيل والخوف التائه، وما يرافقه من مشاعر كتلك التي أحسّتها الفنانة عزة أبو ربيعة حين تراءت لها صورة جسد طفلٍ صغيرٍ عبر فقاعات الصابون: جسدٌ تبتلعه بالوعة الحّمّام من دون أن تستطيع الفنانة إنقاذه¹⁰⁸. أطلقت هذه الرؤية أعمالاً فنيّةً تسعى إلى حفر آثار تجربة السجن: رسومات منقوشة يصبح فيها، وعلى الرغم من قسوتها، كل حدثٍ معيشٍ، ومدركٍ في لاواقعيّته، مقدّمةً لعالمٍ مغاير. فالحياة التي رُجّ بها في الثقب المنغور تظهر في حيزٍ آخر مُشع، عملت عليه الفنانة في معرضٍ لاحقٍ "على ذاك الخيط": حيزٌ تلتقي فيه

¹⁰⁴ Samar Yazbek, *Dix-neuf femmes. Les Syriennes racontent*, trad. Emma Aubin-Boltanski et Nibras Chehayed, postface de Catherine Coquio, Paris, Stock, 2017.

¹⁰⁵ سمر يزبك، "تسع عشرة امرأة. سوريات يروين"، ميلانو، المتوسط، ٢٠١٨، ص ٢٤.

¹⁰⁶ Catherine Coquio, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Colin, 2015.

¹⁰⁷ أحيل على نصّي:

« À propos d'un nihilisme contemporain. Négation, déni, témoignage », essai introductif au recueil *L'histoire trouée. Négation et témoignage*, Paris, L'Atalante, 2004.

¹⁰⁸ راجع نصّها "نحو الجسد الشفيف. معركة الأبيض والأسود" في "صور من لحم ودم" بإشراف نبراس شحيّد، بيروت، المعهد الفرنسي للشرق الأدنى، ٢٠٢١.

الأجساد الملموسة كما لو أنّها تحرّرت من قانون الجاذبيّة. أو ربما يكون الثقل بالذات هو نافذة الخلاص، حوتاً يخرج من الماء ليصير أديماً بشرياً، وقوّة عجائبيّة خلاصيّة تخيلتها سجينات عدرا الحريّتين¹⁰⁹.

بالنسبة إلى النساء التسع عشرة اللواتي يروين حكايتهنّ، تقوم المعركة ضدّ "تعديم" العالم عبر كلماتهنّ وعبارتهنّ التي تمارج بين الفكر والانفعال من رعبٍ وغضبٍ ومرارةٍ وقنوط. ونراهنّ تارةً يؤكّدن هذه الانفعالات، وطوراً يلجمنها كي ينفقن صفاء أذهانهنّ عبر ديناميّة لا تخلو من التهكم. تتنّبّع الكاتبة الشاهدات في هذه المسارات، وتنوّه في مقدّماتها بأنّها قرّرت هذه المرة ألاّ تعيد صياغة ما يقُلّنه بهدف إنجاز عملٍ أدبيّ. في هذه المقدّمة، تؤكّد الكاتبة على دور الذاكرة، وتحيل في السياق ذاته على تجربة إفراغ الواقع من معناه، التي حدثت معها حين كانت تتسكّع ذات يومٍ في أحد شوارع باريس فشعرت بتيهٍ وجوديّ، ترويّه وكأنّه زوالٌ للزمن:

"على الرغم من أنّني لا أبعد سوى شارع واحدٍ عن بيتي في باريس، نسيثُ مَنْ أنا، وإلى أين أتّجه، وفي أيّ مكانٍ أعيش. أخذتُ أتلفّتُ حولي بلا ذاكرةٍ ولا حاضرٍ ولا مستقبل، كان شيءٌ ما في رأسي يتبخّر! وصرتُ بعد ذلك أفقد الاتجاهات في طُرقات باريس، فبات هاجسي هو مرض النسيان عندي كفرد: هل هو منفصلٌ عن فعل النسيان الجَمعيّ في المنفى؟ ثمّ صار الهاجس يتحوّل تمرّقاً وأنا أتابع صورتنا كسوريّين أمام أنفسنا وأمام العالم أجمع" (ص ١١).

يظهر تبخّر معطوفتي المكان والزمان كـ"فقدان للذاكرة" والهوية. ولكن مع ذلك ثمة "ذاكرة" سوريّة، ذاكرةٌ تتفجّر بالصور والمحفوظات¹¹⁰، وهويّةٌ قد تكوّنت بطريقةٍ ما. وعيشت هذه الذاكرة كفقّادٍ لذاتها، إذ تشكّل وفرّة الصور وجوداً يقوم على غياب، فهي تحيل على الجسد الذي تمّ اختزاله في صورة جسدٍ مدمّر، ممّا حكم على الذات بالتمزّق. بعد هذه السطور بقليلٍ نقرأ في مقدّمة الكتاب ما يلي:

"إنّ صور علاقاتنا الإنسانيّة التي شوّهتها الحرب كانت تأبى إخراجنا من ثنائيّةٍ حادّة الوجهين، فإمّا أن نكون امتداداً لجلادنا وامتداداته في داعش والمجموعات الجهاديّة، أو أن ننحصر في هيئةٍ أشلاءٍ مقطّعة، ومجموعاتٍ بشريّةٍ محطّمة ناجية من المجزرة، لكنّها عالقةٌ في مرارة العيش والنجاة، وكان يُراد لهذه

¹⁰⁹ راجع نصّها "نحو الجسد الشفيف" الأنف الذكر، وكذلك كتابها "أثر" الذي حمل عنوان معرضها الأوّل في بيروت (صالة "٣٩٢٠ الرميل ٣٩٣"، ربيع ٢٠١٨)، وأيضاً المقابلة التي نشرتها قناة "TV5 monde":

information.tv5monde.com/terriennes/la-guerre-en-syrie-azza-abo-rebieh-la-revolution-par-le-dessin-313673

¹¹⁰ راجع:

Catherine Coquio, « Archiver la révolution syrienne ? creativememory.org ou le tact de l'archiviste », *Diacritik*, mis en ligne le 9 avril 2021 et consulté le 17 mai 2021 : diacritik.com/2021/04/09/archiver-la-revolution-syrienne-creativememory-org-ou-le-tact-de-larchiviste/

الصورة أن تتحوّل وشمّاً ملتصفاً بنا، مرافقنا كهويّة، تتحوّل في المنفى واللجوء صيغةً إذلال" (ص ١٢).

ليس الإذلال فقط نفيّاً للكرامة المنشودة هنا، إذ يرتبط أنثروبولوجياً "بوشم" الجسد المتمثّل بالأجساد المقطّعة، الجسد الذي هو مقرّ الحميميّة. ويتقارب مع "العار" الذي تكلم عنه إيمانويل ليفيناس¹¹¹، مع "العري المخجل للحميميّة الأخيرة" المرافق لذات لا يستطيع المرء أن يتخلّص منها: ذاتٌ يرسم الجسد المنتهك صورها التي لا تمحى. ولكن ليفيناس في النصّ الذي نحيل عليه هنا، والمنشور عام ١٩٣٥، لم يكن قد رأى بعدُ الكارثة النازيّة وهي تطلق حملات إبانتها. كما كان الفيلسوف آنذاك يجهل النظام المعاصر للصورة التي حُبس فيها الجسد السوريّ اليوم. تجربة الجسد التي فرضتها هذه الحرب الكليّة ووسائل إعلامها على السوريّين لم تترك "الذات" من دون أن تعطبها، هي التي انفجرت مع تفجّر الصواريخ والصور. للخروج من الثنائيّة التي أشارت إليها سمر يزبك (أن نكون امتداداً للجلاّد أو أن نتحوّل إلى صورةٍ مشوّهة للضحية)، تُجبرنا محاولة كتابة هذه الحرب على أن ننطلق من **الجسد الموشوم** بحثاً عمّا بقي من حميميّة وإنسانيّة، جاعلين من الجسد درب عودة إلى الواقع وإلى المعنى، عودة ستُبرز أيضاً حقيقة المقتلة¹¹².

انطلاقاً من الشهادة التي تقدّمها أعمال سمر يزبك، أسعى في هذا النصّ إلى إدراك ما يدفع الجسد إلى التحرّر من وشمه المذلّ، والكتابة من سجن الواقع، أو بالأحرى إدراك ما يفتح للقارئ والكاتب نوافذ وأبواباً جديدةً حتّى وإن كانت تطلّ على "العدم"، فهامش المناورة ضيقٌ هنا، إذ تدور معركة المعنى بين "اللاشيء" و"اللاشيء تقريباً".

"الجسد السوريّ، طعام العدم": اكتشافٌ وحلم

في آذار ٢٠٢١، وبمناسبة مرور عشر سنواتٍ على انطلاق الثورة السوريّة، نُشر في باريس كتابٌ غريبٌ أسود بعنوان "كلنا شهود" (*Tous témoins*). يضمّ الكتاب حوالي عشرين نصّاً لكتّابٍ معروفين كتبوا من بلدانٍ مختلفة "من أجل سوريا" و"من أجل الإنسانيّة"، ويجمع حوالي ثلاثين رسمةً لنجاح البقاعي عن المعتقلات في سوريا. النصّ الأخير لسمر يزبك، وعنوانه "الجسد السوريّ، طعام العدم". إذا كان لهذا النصّ هول رسومات نجاح البقاعي، فلاّته الوحيد الذي يواجه الرعب على نحوٍ مباشر في الكتاب: رعب الجسد المرئيّ لأولئك "المنبوذين خارج المعنى" وقد أصبحوا شهوداً على اللاشيء. تشير سمر يزبك إلى "الاكتشاف" الذي وقّعت عليه عام ٢٠١٣، بعد أن نجت من القصف في سراقب، حين راحت تبحث في الركام عن جسدٍ ما:

"عادت الطائرة وقصفت ركام وخراب القصف السابق، وقتلت المسعفين
وصنعت دماراً وركاماً جديداً من الأجساد والإسمنت الذي انعجن أمامنا وترك
لنا جبلاً سرياليّاً من الانشاده. من نجا منا وقف تائهاً، لم نكن كُثراً، كُنا في العدم
ولكن ليس العدم المجازي، لأننا فعلاً تحرّكنا مع الغبار وطرنا معه، وعندما فتحنا

¹¹¹ Emmanuel Lévinas, *De l'évasion*, Paris, Livre de poche, 1998.

¹¹² نشر جولان حاجي أيضاً كتاباً يضمّ شهادة سبع عشرة امرأةً سورية: "إلى أن قامت الحرب. نساء في الثورة السورية"، بيروت، رياض الريس، ٢٠١٦.

أعيننا أدركنا أننا كاملو الجسد وأننا لم نمت. [...] ثم رأينا أجساداً أخرى منحنية، جاحظة الأعين، تحمل جنثاً وبقايا جنثٍ وبشرٍ نصفهم مبتورٌ ونصفهم الآخر مثخُنٌ بالجراح. رأينا الأمعاء البشريّة، كنت حينها أهرّ برأسي وأعتقد أنّي متّ وفي طريقي إلى الجحيم، عندها اقترب رجلٌ مني، وقال إنّه يبحث عن ابنته، ونبشنا معاً في الركام، كنت أنبش معه وأنا منومةٌ مغناطيسيّاً. لم أكن أنا نفسي لكانّه كان جسداً لامرأةٍ أخرى يتحرّك وأنا أراقبه من بعيد. بانّت أصابعها الغضّة، طريّةً مغبرة. فجأةً كانت بين أصابعي يدُ طفلةٍ مقطوعة، أدركت حينها معنىً لا أعرفه للجسد البشري. إنّه الهباء¹¹³."

ما "يكتشف" في فوضى الركام هو "اللاشيء" كمعنى مجهول للجسد البشري. والاختلاط بين الحيّ والميت، بين اللاإنسانيّ والإنسانيّ، ليس بلا تمييز: ثمّة "درب" يشقّ طريقه بين أجساد مقطّعةٍ ومبقورة، أجساد منحنية تحمل جنثاً أو أنثاء، فاليد المقطوعة تقضي إلى معنى مجهولٍ تعيد صياغته امرأةٌ نجت في سرديّة مجازيّة. ديناميّاً الـ"تقريباً" والـ"لكن" الخاصّتان بيزبك، والمرتبطتان بالكتابة الأدبيّة، تجعلان اللاشيء يتكشف كإكتشاف معنى جديد، في حين يُفترض في هذا المعنى أن يُبيد جميع المعاني الأخرى وأن يقلب تجربة العالم عدماً.

تُضفي لغة الذات المدمّرة طابع الغرابة على المعنى والكلمات التي تحدّد علاقتها بالعالم. وهنا يصبح طرف اليد المقطوعة "اللاشيء"، لكنّ اللغة التي تقول اللاشيء لا تقوم على اللاشيء. وما تطرحه في هذا المستوى لا يساوي الفعل العدميّ الذي يصعق الأجساد ويدمرّ الإمكانيات، بل يقاومه انطلاقاً من البقايا البشريّة: يد الطفلة الصغيرة المقطوعة، وبحث الأب المذعور الذي يطلب من الكاتبة أن تبحث معه عن ابنته (أي أن تحلّ محلّ الأم لبرهة)، والأنا التي تحفر كحيوانٍ فتتعرّف على شيءٍ كان إنساناً. يقوم العالم هنا على هذا الخيط الرفيع، على ما يظهر من أطراف الأصابع الغضّة، ثمّ على إكتشاف اللاشيء. ويعقب هذا التنقيب المخدّر تنقيبٌ آخر يليه: تنقيب الشهادات. تقول يزبك إنّها أدركت لاحقاً أنّها انخرطت، حين كانت تسجّل ما تسمعه، في عملية تذكّر، فمشروع الكتابة الذي باشرته بشغفٍ حملها إلى دوار الزمن المحطّم وإلى الفقدان القلق للذاكرة. أصبح ذاء اللاشيء هاجساً.

يمثّل إكتشاف اللاشيء لحظةً في سرد "التحوّلات" الخاصّ بالأسطورة، تحوّلات ما تسميه الكاتبة "الجسد السوري". ويختصر سردها القصير الذي يوصّف أجساداً عديدة تاريخ الجسد هذا. في البداية كانت هناك نشوة عارمةٌ لأجسادٍ ثائرةٍ خرجت محتشدةً إلى الشوارع، كانت كتلةً من الأفراد الذين هزّهم إكتشافهم بأن أصبحوا فاعلين ممكنين في التاريخ بعد عقودٍ من الحكم الشموليّ. كانوا بأجسادهم الغضّة "يصنعون مظاهرتهم ويغنّون ويرقصون ويضحكون، رغم الفقر ووحشيّة رجال المخابرات المبتوثين بينهم"، وكانوا حينها يحملون "سمات الكرامة البشريّة". كانوا يفورون بدمٍ جديد، قبضاتهم مرفوعةً وصدورهم مشرّبة، كانوا أشبه بـ"أجسادٍ حارةٍ خارجةٍ من حنينٍ لزمانٍ إغريقيّ"، تقول يزبك. وأصبحوا من ليلةٍ إلى ضحاها يُداسون ويُغتلون ويُسجنون ويُذلّون على يد قوّة صاعقةٍ تصدّت لحماستهم التي بدت عجائبيّة. في تلك المرحلة، لم يدرك هذا القمع بجوهره: "لم نكن نعرف حينها أنّنا طعام العدم". كئناً نعتقد أنّ هذا القمع ينتمي بطريقةٍ من الطرق إلى فعلٍ سياسيٍّ ما، لأننا كئنا ما نزال نؤمن بالعالم. لكن لم يكن الهدف ممّا حدث أن

¹¹³ In Farouk Mardam-Bey (dir.), *Tous témoins*, Arles, Actes Sud, 2021, p. 73.

يُدرِك، بل انحصر في القتل والسحق والاندھال. فالفعل "المعادي للإنسانية"، ذلك الفعل الذي ينظّم نزع الانتماء إلى ما هو إنسانيّ، قد يكون معروفاً ومعلوماً، من دون أن يكون مفهوماً، كما عبّر عن ذلك بريمو ليفي بعمقه المألوف¹¹⁴. ترتبط هذه المعرفة بـ"اللاشيء" الذي كشفت عنه اليد الصغيرة، وقد أصبحت من مخلفات الأناقض. إنّها معرفة غير عدميّة، هي بالأحرى معرفة من طاله الفعل العدميّ حين علم أنّ الجسد البشريّ يعادل اللاشيء. هذا ما تعبّر عنه الصورة المجازيّة التي تهدف رمزيّتها إلى تشكيل الوعي: "الجسد السوري، طعام العدم".

في نهاية النصّ، تبرز معرفة "النحن" كمهمّة: مهمّة ذاكرة تقول أنا وتطرح هويّة جديدة. "أنا ذاكرة طعام العدم". تجيب هذه "الأنا" على تيه الشخص المذعور من نسيانه، فتفقد الجملة الأخيرة إلى الأولى: "أعرف أجساد السوريين. نعم تتبعت أثرهم، وقعت في المحذور، وصار بطني مقبرة أبحث فيها عن قصص فيما تبقى من أشلائنا، أحياء كئناً أم موتى¹¹⁵". على من يتعقّب آثار الجسد السوريّ حتّى النهاية أن يُقدّم عليها في لغة التحوّل الأقصى، لغة الجسد السوريّ "طعام العدم". اليد المقطوعة للجسد القابل لأن يُقتل، والذي قُتل، ليست في نهاية المطاف جسداً عصياً على الدفن، فهذا "الجسد السوريّ" الذي يحيل على معيش شعب بأكمله يمكن أن يُدفن ذهنياً إذا ما انضوى في ولادة معكوسة، حين تمتصّه وتحتويه "أحشاء" جسد-قبر أنثويّ: إن هو إلا رحمٌ ذكرويّ يجب التنقيب فيه عن الجسد، "عما تبقى". فما يُبحث عنه عندئذٍ لم يعد جسداً ممزقاً، بل هو "معنى اللاشيء" هذا الذي كشفت عنه اليد الصغيرة. الجسد-القبر بالنسبة إلى الأنا الذكوريّة هو مكانٌ ما زال يُبحث فيه عن معنى داخل "اللاشيء" بين الأشلاء. إنّهُ جسدٌ رمزيّ وأدبيّ، يتفكّر في ذاته بصيغة المؤنث. فيصبح الأدب علماً بـ"اللاشيء" الذي يمكن أن تكوّن الأجساد، أي أنّ التنقيب عن معنى في الأناقض البشريّة يجعله ملجأً محتملاً "للمنبوذيين خارج المعنى".

ينطلق البحث عن معنى في رسائل ياسين الحاج صالح إلى سميرة من الغياب، غياب سمور أو سميرة خليل المختطفة. ويتجدّر عند سمر يزبك في العمل على الأشلاء وجمعها مجازياً في "الجسد السوريّ، طعام العدم". وبين المعنئين ثمة صلة، وهي الصمت. صامتة هي الزوجة التي فقدت منذ سنواتٍ وصارت بالنسبة إلى الزوج تجسيدا لبلادٍ وقعت "في غيبوبة"، فراح يرى في هذا الفراغ نوعاً من الهرمسيّة¹¹⁶. صامت أيضاً هو "الجسد السوريّ" الذي تقول عنه يزبك إنّها أصبحت "قبره"، تاركةً حطام الزجاج يحتلّ الحيز الصوتي للكابوس في حلقة "التحوّلات":

"رايئني في مدينة درعا، والناس منتفضون وأجسادهم ترقص، ثم رأيت طائراتٍ على شكل دلافين بيضاء تقصف الجامع العمريّ، وكانت الأجساد تتطاير من حولي، وككلّ مرّة تتطاير الأجساد من حولي لا تسقط، هذا هو الغريب! إنّها تصعد وتصعد، وكنت الوحيدة التي تقف على قدميها، كنت كاملة الجسد. ولكن فجأةً وبينما كانت منذنة الجامع العمريّ تتهاوى تحوّل منثور الزجاج المحيط

¹¹⁴ مقابلة نُشرت ملحقاً بكتاب "هل هذا هو الإنسان؟". وعلّق على مقولة "المعادي للإنسانية" الفيلسوف فيليب بوشورو في الصفحات اللاحقة التي وردت في كتابه:

La grande coupure. Essai de philosophie testimoniale, Paris, Classique Garnier, 2018.

¹¹⁵ In *Tous témoins*, p. 71.

¹¹⁶ تبحث اللغة في "رسائل إلى سميرة" في تقاطعات الفضاءين الحميميّ والسياسيّ، واقترّب فيها الكاتب من الفضاء اللاهوتيّ. فكلّ ما هو سياسيّ وشخصيّ هو أيضاً دينيّ، يقول ياسين الحاج صالح بعبارةٍ غامضة.

بالمسجد إلى سرب طائر، غاص في حلقي، كنت أصرخ، وإذا بي ابتلع الزجاج. استقرت نثرات الزجاج في بطني. في مرحلة ما بعد الكابوس وفي الصحو اكتشفت من جديد أنني نجوت ولم أنجُ تماماً. جسدي ليس جسدي، لقد فقدت من وزني الكثير، ونحلت إلى درجة صرت فيها أعين امرأة أخرى في مرآتي. أترحل عنا أجسادنا؟ أتركنا معلقين في فراغ العظام والجلد؟¹¹⁷

يلخص حلم سقوط درعا كل شيء معاً. إنه يروي بعبارة واحدة انتقال "الجسد الملحمي إلى جسدٍ مأساوي"¹¹⁸، تأمل فيه حسّان عباس قبل رحيله، وأكد عليه في كتابه الأخير "الجسد في رواية الحرب السوريّة": بروز ثقافة جديدة للجسد مع الثورة، جسدٌ فرديّ اجتاحت مساحاتٍ غير مسبوقه، حتّى وإن عُذّب وقُطِع¹¹⁹. ويعبّر هذا الحلم أيضاً عن تشظّي "المرأة" التي تناولها نبراس شحيّد في "صور من لحم ودم": "هذا اللحم الذي ظننت أنه لحمي، وهذه الكتلة التي ظننت أنها أنا، كلّ هذا يتوارى على نحوٍ غريب. ثمّة كثافة من الأشلاء تفصلني عن نفسي إلى الأبد، واسم الإشارة "هذا" الذي رددته كثيراً أمام المرأة، محاولاً تحديد هويّتي والإمساك بها وإعطائها اسماً ولو ضبابياً، يصير اسماً للنّس الذي يدمغ كياني"¹²⁰. تدفع صورة الزجاج المحطّم في كابوس سقوط درعا هذه المرأة المكسورة إلى مداها الأبعد، وصولاً إلى الأحشاء، واختراق اللحم، وابتلاع النثرات. هذا هو النهج الأدبيّ الغاضب لسمر يزبك. الحلم هو "محدّد القوّة" لـ"لاشيئها تقريباً"، إذ تتشبه كتابتها البركانيّة بأحلام اليقظة التي لا تبارح الجسد.

في نصّ نشره ياسين الحاج صالح في موقع **الجمهورية.نت** عام ٢٠١٦، يتكلّم عن "الكتابة السوريّة الجديدة" ويعتبرها كتابةً متجسّدة¹²¹. ويذكر أيضاً الدور الذي تؤديه النساء فيها مركزاً على مكانة غير الكتاب والكاتبات في هذه الكتابة "غير الرسميّة". عند الكاتبة سمر يزبك، يصبح هذا التجسّد انخراطاً للذات ودفعاً لها. ويتصادى اكتشاف اللاشيء البشريّ مع الانفجار في الحلم الذي جعلها تبتلع الزجاج المكسّر. يزول الصوت البشريّ في الصراخ، ويظهر الجسد السليم للشاهد الناجي من الموت جسداً غريباً مجهولاً، فريسة عنفٍ لا يوصف. وعندما تتلاشى كلّ لغة، لا يبقى لنا إلا اللحاق بالأجساد "المتطايرة" وابتلاعها من دون أيّ شهية، أو إيقاظ اللغة في محاولة جديدة، على الرغم من كلّ شيء، للتوصيف والسرّد. نبدأ بالعظام والجلد، ونعود دائماً من هذا اللاشيء وإلى هذا اللاشيء الذي يصبحه الجسد البشريّ.

يعطي "الجسد السوريّ" الذي تتكلّم عنه سمر يزبك، بعد مشاهدتها رسومات المعتقل التي صوّرها نجاح البقاعي، لحماً ودماً للمنبوذين خارج المعنى الذين ذكرهم ياسين الحاج صالح. فكما أنّ بروليتاريّ المعنى المنبوذين يعرف بهم عن طريق معنى منقوص، ثمّة "معنى" يُبحث عنه أيضاً في بقايا الأجساد والأشلاء. عند المنبوذين هؤلاء، يرتبط المعنى سياسياً بـ"وجوب تغيير العالم" كما لو كان "مصيراً رهيباً" يتربّص بالسوريين (رسالة ١٣ آب ٢٠١٧). يدفع البحث عن المعنى إلى الكتابة والتفكير والعمل، ووجه هذا العالم

¹¹⁷ In *Tous témoins*, p. 74.

¹¹⁸ راجع نصّه في كتاب "صور من لحم ودم" الألف الذكر.

¹¹⁹ راجع تقديم نبراس شحيّد لكتاب حسّان عباس: "باسم الجسد، السرّ" في "صور من لحم ودم".

¹²⁰ نبراس شحيّد، "صور من لحم ودم".

¹²¹ ياسين الحاج صالح، "حول بعض خصائص الكتابة السوريّة الجديدة"، **الجمهورية.نت**، ١٥ كانون الثاني ٢٠١٦. [على الشبكة] تمّ تصفّحه في ٨ آب ٢٠٢١:

السياسي وفكرة الأمل هما ما يعمل عليهما الكاتب بدءاً من عملية التطهير الوجداني (catharsis) الممارسة في كتابه "بالخلاص يا شباب". في هذا الأخير لا يكف عن التكلّم على "ثقافة الأمل"، التي تستطيع أن تجمع القوى الملتبسة التي يمكنها بثّ الأمل، ذلك بعد أخذ العدميّة المعاصرة بعين الاعتبار¹²². فاللاشيء تقريباً هو في نهاية الأمر هنا العالم الذي يجب تغييره فعلاً! أمّا ثقافة الأمل هذه، التي تقوم عند سمر يربك على النضال لنيل الحقوق الأساسيّة، حقوق النساء بخاصّة، فقد هجرت نصّها القنوط عن الجسد السوريّ الذي يريد أن يأخذ على محمل الجدّ ما لا يمكن القبول به. يشير النصّ إلى "القوة السحرية التي قد تغيّر وجه التاريخ" والتي "ترسم لنا طريقاً صعباً نحو العيش كبشر أحرار"، ولكنّ هذا الطريق قد اندثر بسبب العنف المفرط وما أثاره من تحولات: "أنا لا أحبّ المظلوميّات التاريخيّة، لكنّ تحولات أجسادنا هزمتني وتغلّبت عليّ فعلاً. إنّ تهشيم كرامة الجسد السوريّ لم يتوقف عند حدود، كان العنف أكبر بكثيرٍ من القدرة على وصفه بكلمات، لقد ماتت اللغة أمام فداحة العنف"¹²³.

ومع ذلك ستواصل الكاتبة البحث عن "لاشيئاً تقريباً" في اللغة كما في الفعل. ففي حينها اللغويّ تحديداً، وبقوّة مترنّحة أمام العنف الشديد، تجد السبيل لخوض المعركة مع معنى الجسد البشريّ الذي اكتشفته: اللاشيء. تمكّنها اللغة هنا من توصيف تحولات الأجساد، تلك التي تراها تسقط وتتمزّق بعد أن رأتها تضحك وترقص، وكذلك جسدها الذي شاهده يتفتّت ويتطاير ويتلاشى. إنّها لغةٌ أدبيّةٌ يحضر فيها جسد الكاتبة في كلّ مكانٍ من دون أن يكف عن الترنّح ثمّ استعادة أنفاسه. وهنا نشهد تغيّراً ما، فقبل هذا النصّ، كانت الكاتبة قد صاغت لغةً غير أدبيّة في كتابٍ آخر، "تسع عشرة امرأة"، أسكت فيه كلامٌ نسائيّ مختلفٌ هذه الأنا المعذبّة والعاصفة (٢٠١٨). شهادات النساء التي جمعتها سمر يربك أخرجتها من "الأدب"، هي التي أقامت فيه مملكتها الفريدة دون غيره. ليس هذا بالأمر السهل، ولا نستطيع فهمه إلا انطلاقاً من تحوّل سبقة: تحوّل الكتابة إلى شهادة. فهذا هو أيضاً ما يرويه "الجسد السوريّ، طعام العدم" لكن أدبيّاً، وهو صورةٌ ذاتيّةٌ لشاهدٍ على اللاشيء في حلم. يمكن مقارنة النصّ العنيف والمكثّف عن الجسد السوريّ الذي صدر عام ٢٠٢١ كتعبيرٍ عن تحوّل الكاتبة. ولم يكن بوسعها أن يتمتّع بهذه القوة الأدبيّة من دون المرور باللغة غير الأدبيّة لكتابتها "تسع عشرة امرأة". بوّدي الآن أن أحاول فهم كيف تمّ ذلك عبر تتبّع تحولات كتابتها منذ صدور "تقاطع نيران. من يوميات الانتفاضة السوريّة".

تقاطع نيران: "اللعبة غير واضحة الملامح" و"الانسلاخ نحو الموت"

تُرجمت أعمال سمر يربك إلى حوالي خمس عشرة لغة وأصبحت جزءاً من الأدب العالميّ. والحال أنّها دخلت إليه عبر الشهادة الأدبيّة، حتّى وإن سبقت كتبها عن الثورة والحرب ستّة أعمالٍ بدأت بـ"باقة خريف" (١٩٩٩). ومنها أيضاً "رائحة القرفة" (٢٠١٣) الذي كان أوّل مؤلّفاتها المترجمة إلى الفرنسيّة. تتناول في

¹²² في الرسالة الثامنة إلى سميرة، يذكر الكاتب بالتجانس الصوتي بين كلمتي "أمل" و"عمل". حول هذه المسألة راجع أيضاً نصّه "الأمل، هشاشته وقوّته" الذي ألقاه في مدينة تولوز يوم ٨ أيار ٢٠١٥، وترجمته رواء بيشتيتو. [على الشبكة] تمّ تصفّحه في ٢٢ أيار ٢٠٢١:

yassins.com/2015/05/08/lespoir-sa-fragilite-et-sa-force/

راجع أيضاً:

Catherine Coquio, « La politique de Samira », *En attendant Nadeau*, mis en ligne le 7 avril 2021, et consulté le 22 mai : en-attendant-nadeau.fr/2021/04/07/politique-samira-saleh/

¹²³ In *Tous témoins*, p. 73.

هذه الرواية أجساد النساء، أجسادٌ تشتهي ولكنها محبطة ومكبوتة بسبب ما فرضه الرجال عليها: كان الجسد المثلي هو الاكتشاف الأول لحريّة صادمة، وهو الشكل الأول للرغبة في معرفة الجسد السوري. وحوّلت الثورة والحرب الكاتبة إلى روائيةٍ تقدّم شهادة، وأيضاً إلى لاجئة. ولم تعد كتبها تصدر في دمشق¹²⁴، بل في بيروت وميلانو، وتترجم بسرعة في فرنسا حيث تقيم.

من "تقاطع نيران" الذي تتناول فيه يوميات الأشهر الأولى للانتفاضة وقمعها المرعب، حتّى مجموعة "تسع عشرة امرأة"، ومروراً بـ "بوابات أرض العدم" و"المشاة"، تهدف الكاتبة إلى تتبّع أثر الجسد السوري وصولاً إلى قعر مأساته. يمكن فهم تحوّل الكتابة في هذا المسار انطلاقاً من الدور المعطى للجسد، هو الذي صار في الآن عينه مطرحاً للشهادة على الواقع ومحرّك هندسة أدبيّة يمكن نعّتها بـ "الباروكيّة": وكأنّ الثقوب التي يفتحها هذا الواقع العنيف على الفراغ قد ملئت انفعاليّاً بالخيال كي تتمكن الكتابة من الاستمرار. في "تقاطع نيران. من يوميات الثورة السوريّة"¹²⁵ الذي تناول الفترة الممتدة من ٢٥ آذار حتّى ٩ تموز ٢٠١١، تحاول الكاتبة "الإمساك بالخيوط التي بدأت منها حركة الاحتجاجات" (ص ٨٤)، على الرغم من قلقها المتسارع الذي صار هستيريا تضاعفت حدّتها مع التهديدات التي وصلتها، ومفادها أنّ مواقف الكاتبة ستنوء بنقلها على ابنتها.

تقوم مجابهة الواقع هنا على وعي للذات الممزّقة، حالها حال بلدها. لذا تصبح اليوميات في قلب العاصفة عكازاً، وتمكّن من تأمين حيزٍ سرّي يجب على الموت أن يحترمه ويصقله، كما تقول الكاتبة. "النار تطهّر. النار تجلو. النار إمّا أن تحوّلك إلى رمادٍ أو تصفّك" (ص ٣٠٢). بناءً على هذا الاعتقاد الأورفيّ (foi orphique)، ما يتمّ صقله هو فكرة الموت عبر قالبٍ أدبيّ من "محنة" و"رماد".

يعاش التمرد الجماعيّ على أنه موعدٌ مع الألم، فطقوس مظاهرات أيام الجمعة التي تنطلق من المساجد كانت تنتهي بالفضاعات. ويعاش أيضاً على أنه تعلّم تدريجيّ "للجنون"، جنون الموت المحتمل الذي راح معناه يتبدّل دائماً: "كان معنى الموت ومعنى الخوف يتغيّران في كل يوم" (ص ٧٩). فالموت المنتظر "هو لعبة غير واضحة المعالم" (ص ٢٢)، ولكن له أيضاً وجهٌ وصوتٌ ورائحةٌ ومذاق: "أنا التي تعرف طعم السكين على الرقبة، وطعم الأحذية على الرقبة" (ص ١٢). دون انقطاع، يتخذ الموت جسداً وشكلاً متبدلاً في نشأته الممزّقة، إذ يشكّل تحدياً خياليّاً يرتبط بشعائر خاصةٍ وبترجماتها المجازيّة عبر كتابةٍ تتأمل نفسها وتقيم طقوسها هي أيضاً. مستشهدةً بـ "فصل من الجحيم" لرامبو، تطرح يوميات الكاتبة تظاهرات دمشق في ٨ نيسان ٢٠١١ كتحوّلٍ للموت الذي صار "لوحةً للتشكيل. لوحة غامضة وواهية" معلقةً "على صدور الشباب العزّل الذين يخرجون للموت". الموت كفنٌ ومرأة.

يظهر الواقع منسحقاً بين لواقع العنف القمعيّ (لاواقع لأته يتجاوز التصوّرات) والحيز المتخيّل الذي تسقط فيه الأحداث: حيزٌ يجسّس فيه المجازُ العنف والقتل فيحوّلها إلى "رائحة" و"هواء" و"عشب ينمو" ومسوخ تتكاثر... العشب النامي هو عشب الأسطورة، فهو الذي ينقل الأنا الساردة إلى "حفلة الموت" (ص ١٠)، ويعطي السردية انخراطها، والجمل وقّعها. هناك صراعٌ بين هذا الموت الذي يرقص و"أبجديات العيش" (ص ٦٨) المتمثلة بالثورة: "أوقفوا القتل. لا للموت. نعم للحياة". هذا ما هتفت به المتظاهرات الخمسمائة في ٥ أيار وهنّ يرفعن راياتهنّ. وسيدفع رقصُ النصّ بالثائرة والأمّ إلى قطبين متعارضين. سيكون اختيار المنفى هو اختيار الحياة لابنتها، ولكنه يُخفي اختياراً آخر: أترك الباب مفتوحاً أمام الموت في قلبي، أفتح

¹²⁴ هذه أيضاً كانت حال كتابها "جبل الزنايق" (٢٠٠٨).

¹²⁵ سمر يزبك، "تقاطع نيران. من يوميات الانتفاضة السوريّة"، بيروت، دار الآداب، ٢٠١٢.

باب الحياة لابنتي. تظهر هنا صورة الأبواب التي سنجدها في الكتاب التالي، وفيه ستُفتح على الموت الذي أصبحته الثورة.

تنبثق اللغة المجازية الهادرة من ذلك المكان الجسديّ الأسطوريّ المسمّى بـ"القلب". ولكنّ هذا الأخير سيضعف، فمع تزايد المجازر، لم يعد "القلب" المشبّع قادراً على استضافة الموت. فتشعر الأنا المتكلمة الغاضبة بأنها تموت دون عطالة ("هي مجرد جثة متحركة"، ص ٥٩)، ثمّ تبدّل جلودها في "انسلاخ نحو الموت" (ص ١٠٨) الذي بدأ بالقلب ("موات عقل. موات قلب. أن أن تنصرفوا، أريد العودة إلى رقص موسيقى القصب، فهو حياتي الوحيدة في هذا العدم"، ص ١٩٠). "الموت" هنا هو خمود بعض المشاعر التي كانت تجعل، بزخمها وتوتّرهما الأعظمي، الحياة مزلزلةً إلى أقصى الحدود، فكثرة الأجساد المقتولة توقف البكاء. عندها يحلّ اللحم بديلاً ليمسرح الموت الجماعيّ: هو كابوسٌ سُجّل في ١٦ حزيران ٢٠١١ تمشي فيه الكاتبة "فوق بركة الدماء": "كان هناك عجائز، وأجسادٌ غريبة، وألوانٌ تشبه النحاس" (ص ١٨٣). إنّ ما اندثر في حياة النهار، ببريقه وألوانه، ينهض في الليل مجدداً كي يعطي شكلاً أدبيّاً "لحمّ الدم". اللغة المستخدمة تقرّر مصير الصورة، حاملةً الأجساد المقطوعة الرؤوس أو التي شاخت والتبست أعمارها، إلى مجال الغرابة المقلقة. ويصبح تمرين الكتابة خوضاً في هذه الغرابة التي ستدفع بالشاهد إلى حيّز اللواقع، لواقعه هو أيضاً.

في "تقاطع نيران"، لا يكفّ الواقع عن أن يُدرِك كتحليلٍ أو كتجاوزٍ للتحليل؛ وترتبط أدبيّة الكتاب بكون الكاتبة المتمرّسة سوروية منشقة، ولشهادتها موقعٌ خاص. يقودها تحديها السلطة إلى مكانٍ غير متوقع، إذ يأتي رجلان في ١٠ أيار ليأخذاها من بيتها في "مشوار صغير"، والسبب: "حتى تكتبي أفضل" (ص ١٠٥). هذا ردٌّ من السلطات على "لسانها الطويل"، حين أشارت على الفيس بوك أنّها فخورة بجديها، ودعت "العلويين" إلى الاختيار بين السلطة والحقيقة. رواية هذا "المشوار" هي شهادة استثنائية على أكثر من صعيد، إذ يمكن اعتبارها أولاً امتداداً للجلاد الذي حفّز الروائية بشكلٍ غير مباشر على كتابة شهادتها الأدبية لينشر الهلع. يكشف هذا التناقض النقاب عن مسألة تعشّش في أنظمة الرعب، فمثلاً عندما كتب مصطفى خليفة رواية "القوقعة"، وفيها روى رداً من حياة عيشت في أهوال سجن تدمر، اعتراه القلق من أن تخدم قمامة روايته النظام المستبد. لكنّ خصوصيّة شهادة "السجن" التي روتها سمر يزبك تعود إلى كونها شهادة امرأة "زائرة"، وزيارتها مشفوعة بقيمة تحذيرية أعرب عنها الذين أوقفوها. وستكون هذه القصة إحدى القصص الأولى التي تتكلم فيها الكاتبة عن المعاملة الشنيعة التي يتعرّض لها الجسد في المعتقلات السوروية، والتي حظيت بتوثيقٍ دقيقٍ بعد ذلك.

سردية ١٠ أيار هي فعلاً مرعبة، ويحتلّ الجسد فيها مكانةً عارمة. نُقلت يزبك إلى "منطقة لزجة، عائمة" (ص ١٠٧) حيث تفوح رائحة اللحم الصديد، ورأت مشهداً سمّته بـ"الجحيم": ثمة رجالٌ خائرو القوى و"كأنّ سكينا قد حفر في ظهورهم" (ص ١٠٧)، وأجسادٌ متهاكّة ومحدودة، "وكان البشر مجرد قطع من اللحم المعروضة لتبيان أفضل ما يمكن عرضه من فنون القتل والتعذيب" (ص ١٠٨). "شباب لم يتجاوزوا الثلاثين، هكذا يتحوّلون إلى قطعٍ من اللحم البارد في زنازين ضيقة ورطبة، وجوهٌ ليست بالوجوه، أجسادٌ بتضاريس جديدة" (ص ١٠٨).

نُقلت يزبك بعد ذلك، وهي مطمّشة، إلى مكتبٍ أنيق لضابطٍ كبيرٍ سألها إن كانت حملقت جيّداً في رفاقها الخونة. "أنت اللي خاين" (ص ١٠٩) قالت، ثمّ أتبعته كلمتها بتقيؤ، فانهالت عليها صفعاً أوقعها أرضاً. بعدها أعيدت إلى منزلها. وهنا بدأ "الانسلاخ نحو الموت" مع ضياع الهوية بعد الصدمة: "لم أكن أنا التي أعرفني" (ص ١٠٩). رداً على الوجوه المشوّهة والأجساد التي فقدت معالمها، يبرز تفنّت "الذات" الشاهدة،

بعد أن عادت من زيارتها للعالم الأسود، زيارةً قسريّة، أسلوبٌ آخر يضاف إلى قائمة صنوف التعذيب الذهنيّة. الرؤية المريعة للأجساد بتضاريسها الجديدة، وقد فقدت صورة باريها، وهذا "الانسلاخ نحو الموت" سيبعداننا عن الإيمان الأورفيّ السابق.

يسعفنا الأدب هنا إذ يطرح دافع الحياة كسرديّةٍ مسرحيّةٍ وروائيّةٍ، مربكاً في الوقت ذاته القارئ المصدوم أمام عري الأجساد الدمويّ الطافح في النصّ. بعد أن عادت الكاتبة إلى بيتها، راحت تقوم بحركاتٍ أليّةٍ عبثيّةٍ وتراقب تحولاتها الممسوسة من الخارج. وإن شعرتُ في هذا المقام بأنها غدت شخصيّةً مسرحيّةً تراوح بين الحياة والموت، وصارت أيضاً "روايةً حقيقيّةً" تجهل خيوط ذاتها، فهذا لأنّها لا تستطيع من بعد أن تسود حياتها، فحياة الشاهد أصبحت روايةً رديئةً اخترلت في الكليشة الطائفية (الخيانة "العلوية" التي أتهمت بها). هذا ما أعربت عنه سرديّة ١٠ أيار: "أتلّمس جلدي، كلّي اعتقاد أنني شخصيّة في رواية" (ص ٩٧). لكن سيعيد تلمّس الجسد الكاتبة إلى ذاتها، وسيصير اللمس فعل الشهادة بالذات، حين يؤكّد الجسد على ذلك: "أنا أكثر رواية حقيقيّة يمكن أن أكتبها في يومٍ من الأيام" (ص ٩٧). لكن هنا أيضاً ستنتهي مملكة الذات التي رَفعت في أدبها شأنَ المتخيّل، فالأنا لم تعد هي نفسها. وستضاعف تجربة المنفى من انحلال هذه المملكة. أما الثياب الأدبيّة التي تستر فقدان الأنا، فليست إلا محاولةً هشّةً لإيقاف هذا الضياع. وللتكلم مجدداً عن الأجساد، لا بدّ للكاتبة من الاستمرار في تلمّس جسدها ولقاء الأجساد الأخرى بكلماتٍ تحاول مقاربة التضاريس الجديدة التي فُرِضت عليها.

عندما ينهار الإيمان بالله، ويحول دون التفكير في الكائن البشريّ كصورةٍ لباريه، يبرز شيءٌ مجهول: "أيّ شجاعة نبتت فجأة في هذا الصوّان؟" تساءلت الكاتبة عندما أردفت بشكل مفاجئ "أنت اللي خاين". لم يحدث فقدانٌ كليٌّ للأنا هنا، لأنّ "الأنا" و"الأنت" حافظتا على قيمةٍ ما. لم يجرف اللامعنى إذاً كلّ شيء في طريقه. صحيحٌ أنّ كلمة "عدم" ما زالت حاضرة، وتطرح نفسها كأفقٍ مشهدٍ مقلّق، لكن أيضاً كقاعٍ تُشتهي فيه "العودة إلى رقص موسيقى القصب"، "فهو حياتي الوحيدة في هذا العدم" (ص ١٩٠). لم تفقد الكاتبة حبّ الكلمات المرتبط بتريف اختيار الوجوه وتوصيفها، لكنّ "الشغف بزهد التفاصيل الواقعيّة لحياة البشر" (ص ١٩٠) لم يعد متاحاً لها، هي التي أصبحت "كتلةً من الأعصاب المستقرّة" (ص ١٩١). فهذا الجسد الشديد الحساسيّة الذي صعقه إفراط الواقع والموت يُبرز حسياً الهول الذي يطغى على كلّ شيء ("رجال الأمن نتنفسهم مع الهواء"، ص ٧٣)، في مسيرةٍ نحو اللاشيء. عمليّات الاستباحة المستفحلة هي تسريع سرطانيّ يضيف على الموت زخم الحياة: "نتكاثر وننشطر مثل خلايا تتولّد، بعضها من موت بعض، كما هي الحياة، وكما هو قانون التطوّر المتوحّش للطبيعة" (ص ٦٢).

بوابات أرض العدم: قول شيءٍ آخر غير الجنون، والتفريق بين الحياة والموت

متأملاً في شواش الحرب، ينزع كتاب "بوابات أرض العدم" إلى اللاشيء¹²⁶. ولد الكتاب من مسيرة إرادويّة، فبعد أن لجأت سمر يزبك إلى فرنسا، تردّدت ثلاث مراتٍ على الشمال السوريّ انطلاقاً من الحدود التركيّة (في آب ٢٠١٢، وفي شباط وكانون الأوّل ٢٠١٣). ودلفت إلى قطاعٍ ثائرٍ في منطقة كان يُظنّ فيها أنّ سقوط النظام قريب. استقرّت في سراقب عند عائلةٍ استضافتها، وتجوّلت في منطقة إدلب مصحوبةً بالناشطين والمقاتلين، كما جمعت شهاداتهم (استمعت إلى حوالي مئة شهادة). هكذا، عاينت تشكيل الجيش

¹²⁶ أكملت سمر يزبك كتابة مخطوط كتابها في أيلول ٢٠١٤، ونُشر من ثمّ في دار الآداب في بيروت عام ٢٠١٥. صدرت الترجمة الفرنسيّة التي قامت بها رانية سمارة عن دار ستوك عام ٢٠١٦ مع مقدمة لكريستوف بولتانسكي.

السوريّ الحرّ في المنطقة وتوالد الكنائس ونشأة الدولة الإسلاميّة، في واقع تحكّمه عمليّات الحصار والقصف. و"البوابات" التي يحيل العنوان عليها هي المناطق الحدوديّة التي دخلت منها الكاتبة سراً إلى البلاد، وهي أيضاً درجات العنف المتصاعد في حلقات الجحيم، آخرها تدويل الحرب.

الإطالة على "بلاد العدم" موسومةً بمنظور الجوع. وعلى ذلك الكائن المتصدّع والمقتلَع من جذوره، الذي تمثّله الكاتبة، أن يتكلّم على تمزّق هذه البلاد. تفرض صورة بلدٍ محتلٍّ ومقطّع الأوصال ذاتها، حيث الناس أعداءٌ بعضهم لبعض، وحيث تتفادى النظرات بعضها بعضاً، وحيث ينبغي على البشر أن يتلامسوا ويصرخوا ليعرفوا أنّهم ما زالوا على قيد الحياة، وحيث يكون خطر الموت على الرغم من عاديّته مريعاً لأنّ مطرح لمستته يفلت من التوقّعات ("فكرت في أنّ هذا سيكون سهلاً، وأنني خائفةٌ فقط ومذعورة، ولا أعرف أين سأتلقى القذيفة وفي أيّ جزءٍ من جسدي"، ص ١٥٢). وعلى الرغم من ذلك، ستجعل مغادرة هذه البلاد المجنونة الكاتبة تتميّن الزوال في "ذراتٍ عبثيّة في الفضاء". ليس العدم هو فقط قعر الجحيم المكتشف، بل أيضاً مولّد الرغبة عندما يستولي على الجسد في حياةٍ مضمّنة شعورُ التحوّل إلى مادةٍ بحتة: "فكرت للحظة أنّ التبخر بسلاسةٍ سيكون مجدداً لي. أن تنفصل الكتلة اللحميّة التي هي أنا عن بعضها [...] لهو أمرٌ رائعٌ ويشبه التارّجح في ملاءةٍ ناعمة، حيث يمكنني التسرّب منها إلى اللاشيء" (ص ٢٦٦).

ومع ذلك، أرادت سمر يزيك أن تقدّم شهادةً عن الحياة، تلك التي شاطرتها سكانٌ سراقب، المدينة التي كانت تُقصف يومياً ولمدةٍ عامٍ كاملٍ. الحياة الحقيقيّة تحت القصف هي التي تجب مشاركتها، ذلك أنّ فيض الصور التي نتشاركها عبر صفحات التواصل الاجتماعيّ لا يقول في النهاية شيئاً:

"أن ترى الجثث المتكوّمة تحت الأنقاض، ليس كأنك تلمسها، رائحة الأرض بعد القنابل العنقوديّة لا تصل إليك عبر الصور وأفلام الفيديو التي يبثّها النشطاء الذين ما زالوا على قيد الحياة يوثقون ما يحصل. رائحة الاحتراق، عيون الأمّهات المرتعبات، وهسيس الصمت بعد دويّ كلّ انفجار. الصورة والأفلام القادرة على جعلنا نتواصل مع ما يحصل بشكلٍ آنيّ لا تعني إلا المزيد من الجنون، لأنّ مقارنةً عصيّةً على الفهم تتداخل بين الواقعيّ والمتخيّل، بين العبث والمنطق، وبين الموت والحياة" (ص ٢٦٨).

تعمل الكتابة على نحوٍ مختلف، إذ تتوجّه نحو "معنى" يتجاوز "الجنون" الذي تبثّه الميديا، هي التي يضيع فيها "أهمّ ما في الأمر" (ص ٢٦٨). والحال أنّ هذا "المعنى" مرتبطٌ بالرائحة واللمس، إذ يُبحث عنه عبر علاقته بالجسد. في هذا المستوى تتحرّر الصورة من بعديّتها المسطحين، اللذين يختلط فيهما كلّ شيء ويضيع. يسعى الشغل الأدبيّ من الآن فصاعداً إلى خلق تضاريسٍ جديدةٍ تمكّن من الخوض في الحياة والحرب وكلّ هذا الموت.

وعلى الرغم من أنّ العمل الأدبيّ على صورٍ بتضاريسٍ مختلفةٍ لن يفضي إلى تحرير الواقع من جنونه، فإنّ مضمونه السياسيّ يقوم على مساءلة العالم و"المجتمع الدولي"، هذا الأخير الذي يتابع مساره المنتظم في حين أنّ الحياة تنطفئ أمام عينيه في مشهدٍ قائمٍ "على جثث الضحايا" (ص ٢٦٨): إنّه مجتمع متلصّصين يراقبون بصمتٍ صراع سوريا المرير في البقاء على قيد الحياة، في حين تحرّكهم "فزاعة" داعش. "الإلة

الإعلامية العالمية التي تمهد لنسيان الضحايا عبر تكثيف موتهم ونشره بوحشية تخلق الاعتياد، ثم ترميه كمادة مستهلكة" (ص ٢٦٩).

يفيض العدم الذي تفرزه هذه الفظاعة المألوفة، فيسود حقل الرؤية الذهنية. وتساهم صورة "بوابات العدم"، التي تتأسس عليها بنية الكتاب، في دفعه إلى ميدان معروف، ميدان "آداب الكوارث"، كما ورد في مقدمة كريستوف بولتانسكي للترجمة الفرنسية، وفيها استشهد بدانتي وبعده من الكتاب والفنانين الشهود من أمثال فارلام شالاموف وبريمو ليفي وريثي بان وجان هاتزفيلد. هذا الأخير، الذي نشر خمس مجموعات قصصية عن إبادة قبائل التوتسي، كان قد كتب أيضاً مقالة عن "بوابات أرض العدم"، قال فيها: "لا عدم في الأفق، بل حرب مفاجئة ضد بشار الأسد" الذي سقط في شواش ماحق¹²⁷. الكاتبة "تلتقط نتف قصة لم تعد تتكلم عن خير يناوئ الشر، بل ما يمكن أن نطلق عليه عبارة أبلسة الشر". و"بمسرحة الشواش" يضع أحياناً تسلسل الأحداث. لا يوجد "عدم"، وهذا ما يميز الحرب عن الإبادة، يقول الكاتب. لا يوجد عدم أيضاً لأن هذه الكتابة تكره الفراغ. ولكن العدم موجوداً فعلاً هنا، بل في كل مكان لأنه ممثل بالأرض، "أرض العدم" كما يقول عنوان الكتاب. الكتابة هي محاولة انتزاع شيء من العدم، ولكنها أيضاً شعور بالذوبان فيه: "أكتب بأربعين اصبعاً. أكتب بعيون عمياء. أعيش الواقع. أكتبه فأختفي" (ص ٥).

يتخذ العدم هنا شكلاً ملموساً في صيرورة اللحم البشري، يتجلى في المشهد المكروور للجسد المقطع إثر عمليات القصف. لا يكف الشاهد عن الاقتراب من هذه الفظاعة: "رجال جالسون إلى جانب الدمار أو إلى جانب جثث عائلاتهم ينظرون في الفراغ" (ص ١٢٨). تغطي الراوية بقطعة قماش رجل بنت صغيرة مقطوعة، وجدتها في خفيها البلاستيكي، فتتلون أصابعها بلون بالدم. تلطف هذه الحركة شبه الارتكاسية من الحاجة إلى اللمس التي تتبدى باستمرار، مراوحة بين الرغبة في عدم المشاهدة وتأدية طقس جنازي. فاللمس هنا طريقة لرفض واقع الجسد الممزق كما لو أنه يستطيع أن يصلح شيئاً ما، أو كما لو أنه يؤكد للكاتبة أن جسدها حي رغم أن الحياة قد خمدت قربها فجأة. هذا "الفراغ" لا تردمه العبارات الشعائرية المتبادلة ("الله يحفظكم" / "الله معكم")، فحين ألقى برميل متفجّر سادس، حلت كلمة "جهنم" محل كلمة "الله"! الطقس الفعلي هو سقوط البراميل الذي يحطم الأجساد دون هوادة، ويحوّل الجداد إلى لا شيء.

ثم تعود الكاتبة لتتكلم عن هول القصف وأثره في اللمس، في هذا "الفعل الغريزي الذي يتراوح بين الجنون، وبين غريزة حيوانية تتحرك بعدوانية ضدّ الفناء" (ص ١٣٤). ملامسة قدم الطفلة هي أيضاً طريقة لمقاربة الموت، "الذي هو لا شيء"، كي يتحوّل إلى شيء. فبعد موت الآخر، تصبح المقاومة تفرجاً دون انهيار ("إنّ المقاومة هنا تتجلى بالوقوف والتفرّج على الموت"، ص ١٢٩). وتراوح السردية بين ذلك النزوع المجنون وهذا الجمود البارد، بين الوظيفة اللمسية والوظيفة البصرية، ولا تتوقف عن تغيير الزاوية والنبذة والسرعة، فتعيد تأطير هذا الواقع المدمر باستمرار، وتنتقل من قرية مقصوفة إلى العالم ككيان سياسي أو ككون جهنمي. تشهد العين على ما ترى "على أمل ألا تنقطع، وتصير هذه البقعة الصغيرة التي تتعرض للتدمير والإبادة خارج حدود العالم" (ص ١٣٢). اللاشيء يتسرّب إلى هذا العالم، أو يتسرّب عبر "فذارته"، كما قال أحد مقاتلي سراقب: "كل شيء قدر. من النظام والكتائب الجهادية وأجهزة المخابرات والأمن والثوار. العالم كله. نحن نعيش في الفذارة الآن" (ص ١٣٨). أما "اللاشيء تقريباً"، فيرسم بعض الخطوط السياسية والأخلاقية داخل هذا العالم نفسه، مميّزاً بين العناصر، مثلاً بين رجال الكتائب الذين تخلوا عن كل

¹²⁷ Jean Hatzfeld, « Samar Yazbek, porte-parole de l'enfer syrien », *Le Monde*, 13 avril 2016. [En ligne] consulté le 23 mai 2021 : lemonde.fr/livres/article/2016/04/13/samar-yazbek-contre-le-chaos_4901318_3260.html

شيء من أجل "الكرامة" وزعمائهم الذين باعوا أنفسهم للنظام. ينظم هذا التذبذب بين عدم التمييز والاختلاف رؤية الراوية، هي العالقة في مراوحة لا تنقطع بين الحياة والموت التي تقتضيها شهادتها، لتستمر في معركتها من أجل المعنى.

يفلت هذا الجهد أحياناً من عقاله، ففي "البوابة الثالثة"، بوابة داعش والتعفن المعم للحرب، تجتاح الراوية "الرائحة القاتلة" (ص ١٤٦) المنبعثة من الأجساد المقطعة التي اكتشفها مقاتلون كانت برفقتهم. ولكن ما لا يطاق لا يكمن هنا في الجثة الكريهة الرائحة، بل في الحالة التي توجد بها هذه الأجساد المقطوعة الرؤوس: دُفنت على جناح السرعة في حين أن بعضهم كان يريد أن يراها تتعفن في الجحيم، لأن هؤلاء القتلى الذين قطعت داعش رؤوسهم ينحدرون على الأرجح من "عصابات النظام". تشير الراوية هنا إلى "الفخ القاتل" الذي أصبحت هذه الأماكن:

"لا شيء سيبقى لنا. فجأةً مرّت تلك الصور القاتمة. هذا العدم يسبح في بعضه، يأكل بعضه. [...] لست أهلاً لكلّ ما أراه، وما رميت نفسي فيه. أنا أضعف من هذا الموت المتسلسل. من هذا الشرّ المتوالد كلّ ثانية، والذي يكبر ويكبر حتّى يبتلع الأرض! [...] لا معنى لأيّ شيء بعد الآن! رأسي مثل أوكار نملٍ متداخلة. أصوات القصف بعيدةً وطنين الذباب فوق الجثتين ووجه الطفلة تحت الركام. كنت أسبح في عذوبة الاستسلام للموت" (ص ١٤٧).

الفخ القاتل هو انحسار كلّ أفقٍ للمعنى، انحسارٌ يدمّر "النحن" التي ما زالت تأمل شيئاً ما، ومعها البلاد التي ابتلعها داءٌ نال من "قوة" الشاهد. ويعقب كلّ هذا السؤال الذي طرحته الراوية: "كيف يمكن أن أكتب عن هذا الخراب كلّهُ" (ص ١٤٦).

على السردية كي تستطيع النقاط أن تنتقل إلى مكانٍ آخر: عليها الانتقال إلى كفرنبل وإلى راوٍ جديدٍ قام بدورٍ محوريٍّ في رسم الخطوط الرمزية للصراع. يقصّ رائد فارس على سمر يزيك "تاريخ كفرنبل"، وهو أيقونة من أيقونات الثورة السلمية¹²⁸. وتسمح سرديته للراوية بهدنة في السهاد (فعلى الرغم من أصوات القنابل البعيدة استطاعت أن تنام حتّى الساعة الخامسة). تستعيد كلمات الشاهد قصة تحرير البلدة عام ٢٠١٢ على نحوٍ تعطي فيه المعنى مَلْحاً ملحمياً، وتفتح بطابعها الأسطوري نافذةً في سجن الهنا والآن. ويتكرّر هذا مع شهادتي أبو حسّان وأبو أحمد اللتين تذكّران بحكايات شهرزاد، في حين تقرّر الراوية أن تلعب دور شهريار: "سيتحوّلون إلى صوت شهرزاد، وأنا شهريار الذي يصغي. بالمعنى الحقيقيّ أنا شهريار ثنائيّ الجنس. من يصغي ليعود ويتقمص شهرزاد، ثمّ يحكي. أنا من يتبادل الأدوار بين شهرزاد وشهريار داخل

¹²⁸ ولد فارس في كفرنبل عام ١٩٧٢ وشارك في الثورة منذ انطلاقتها. أدار مركز البلدة الإعلامي وأسس إذاعة "فريش"، فلعب دوراً حاسماً في المقاومة وفي نشر فكرها في سوريا وفي أماكن أخرى. قُتل في ٢٠١٨، بعد نجاحه من عدة محاولات اغتيالٍ قامت بها الفصائل الإسلامية. راجع مقال كارولين حايك في صحيفة *لوريان لوجور*، ٢٤ تشرين الثاني ٢٠١٨. [على الشبكة] تمّ تصفّحه في ٢١ أيار ٢٠٢١:

الشرنقة نفسها". تمكّن إعادة كتابة الشهادات التي سمعتها الكاتبة من أن تبقى شاهدة: "لولا ذلك لتوقّفت عن العودة إلى سورية. وبقيتُ في منفاي" (ص ٢٤٤).

تصبح هذه المراوحة الهويّاتيّة الضروريّة طريقةً لطلب المغفرة عن هذا اللعب الأدبيّ: "ألعب بالسرد. كنتُ أستمر بالحياة لأنني بحاجة إلى حيواتهم، وبحاجة إلى تحويلها إلى كلمات. الحكاية ستنعش الحياة. سنتقد كلّ هذا الخراب" (ص ٢٤٣). ويوافق الأدب نفسه على منح المغفرة، وقد صار هنا رغبةً في التآليف والقصّ وإيصال الحقيقة. ولكنّ هذه الموافقة تتمّ بصوت امرأةٍ سراقبيّة طلبت هي من الكاتبة أن تقوم بدورها الأدبيّ حين ودّعته: "لا تموتي هنا، ظلّي معلقةً بيننا وبين العالم الخارجيّ، كوني حبلنا المعلق" (ص ٢٤٨). وامتزج وداعها بمسحة تخاطر: "فهمتُ هذه المرأة التي تجاوزت الستين ولا تستطيع فكّ الحرف ما أنا عليه. أنا ذلك الخيط المعلق في الفضاء بلا بدايةٍ ولا نهايةٍ، ولا مستقرّ لي. ولا شكل لي، ولا هويّة لي سوى لغتي" (ص ٢٤٨). وهنا تتبدّى ديناميّة الكتاب في الانتقال من الأجساد المقطّعة إلى خيط اللغة المشدود الذي يمكن وحده من الخلاص من الوشم المحفور على هذه الأجساد، ولكن ليس من العدم.

كشفت محاولة كتابة المعركة مع اللاشيء النقاب عن "التداخل الحتميّ بين الموت والكتابة" (ص ٢٦٧). فالكتابة تحدّ شجاع للموت لأنها تعيد إنتاج الحياة، ولكنها أيضاً "هزيمة شجاعة" لأنّ "الكتابة هي وعي بفعل الموت" (ص ٢٦٧). يشكّل التحدي والهزيمة حقل تداخل العلاقات المعقّدة بين الكتابة والموت التي لم تكن الكاتبة قد أدركتها بعد، كما قالت.

المشاة: تخييل وتغريب واختفاء

في "تقاطع نيران" و"بوابات أرض العدم" يتلاقى الأدب مع الشهادة، ليخطأ لاحقاً مسارين مختلفين: تخييل في "المشاة" وسرد شهادات في "تسع عشرة امرأة". في الوقت ذاته، ستقيم تلك الرواية ومجموعة الشهادات هذه علاقات معقّدة لا تتأسس على تعاصرهما في العمل الواحد: ستفسح الأنا الشاهدة المجال لـ"أنا" الطفل المتخيّل من جهةٍ، ولأصوات نسائيّة شاهدةٍ أخرى من جهةٍ ثانية. كما لو أنّه وجب إمّا إيقاف الكتابة الأدبيّة للإصغاء إلى السردية الشفويّة، وإمّا حجب "أنا" الكاتبة التي سعت كثيراً لأنّ تحضر وتلمس وتصغي وتسجّل ملاحظاتها.

تروي "المشاة" المنشورة عام ٢٠١٧ مجدداً قصّة البلاد المدمّرة¹²⁹، ولكنّ سمر يربك تتوقّف فيها عمّا لم تستطع رؤيته: حصار دوما ومجزرة ٢٠١٣ الكيميائيّة. كانت وقتئذٍ في الشمال السوريّ وكانت تستعلم كلّ يومٍ عن الأحداث المأساوية التي تحلّ بالمدينة، خصوصاً عن طريق رزان زيتونة من مركز توثيق الانتهاكات في سوريا. والرواية مهداةٌ "إلى رزان زيتونة في غيابها المرّ"، لتتقاطع مع "رسائل إلى سميرة" في الغياب الكبير¹³⁰. تتحقّق الشهادة في الرواية عبر سردية ريم المتخيّلة، وهي فتاة دمشقيّة، يتيمة الأب،

¹²⁹ نشرتها دارُ الآداب في بيروت، ثمّ ترجمها خالد عثمان إلى الفرنسيّة في كتابٍ صادرٍ عن دار ستوك في ٢٠١٨. ¹³⁰ قرأت سمر يربك لاحقاً "يوميات حصار دوما" التي كتبها سميرة خليل قبل اختطافها. وأشادت به في النصّ الختاميّ للكتاب الأسود عن سوريا الذي سينشر في خريف ٢٠٢٢:

Le pays brûlé. Livre noir de la Syrie des Assad, textes réunis par Catherine Coquio, Joël Hubrecht, Naïla Mansour, Farouk Mardam-Bey, Paris, Le Seuil, 2022.

عن رزان زيتونة راجع:

Justine Augier, *De l'ardeur*, Arles, Actes Sud, 2019.

تعاني من إعاقتين: لا تستطيع أن تتكلم أو حتى أن تخرج صوتاً من فمها إلا لترتيل القرآن وقراءة بعض الحكايات، كما أنّ على جسدها ألا يتوقّف عن المشي. لذا كانت أمّها تعتبرها مجنونةً وتربطها بحبل. ذات يوم، تستقل الأمّ وابنتها ميكروباص في مشوارٍ عاديّ، فيكون القدر بانتظارهما، إذ تُقتل الأمّ وتهيم ريمًا على وجهها. ثم تتعاقب الخسارات التي تطال من يحيطون بها، لتجد الفتاة نفسها في الغوطة محاصرةً مع أناسٍ لا تعرفهم. ومن وراء نافذةٍ ما، تشاهد الفتاة العالم بعد أن قيدها الأهالي مجدداً، وتراقب كيف يعيش الناس ويستمرّون في الحياة ويتخطّون في المجاعة وتحت القصف. وتروي قصتها من داخل القبو الذي توجد فيه. مسير ريمًا هو فكرها: "عقلي في الأسفل، لا أستطيع إيقاف هذا الشيء المعين في قدمي" (ص ٩). وإعاقتها هي تبادلٌ في الوظائف العضوية، تبادلٌ يحدّد أيضاً علاقة الكلمات بالصور: تتواصل الفتاة مع الناس بالرسمات، لا بل ترسم كتابتها. لذا تجد نفسها في الكتب المصوّرة وفي بعض الحكايات: "الأمير الصغير"، و"أليس في بلاد العجائب"، كتابان تحملهما معها دائماً. جسد ريمًا هو قصّة متخيّلةٌ مجازيّة، وشيفرته غريبةٌ غربة الأماكن التي تجتازها. لقد تجسّدت الشهادة هنا في شخصيّة طفلةٍ مجنونةٍ لا تتوقف عن التفكير، ويكفّ جسدُ الشاهد بالذات، هو الخارج عن السيطرة، بمهمّة التفكير هذه عبر الصور. يتمتّع الفكر هنا بقوةٍ شعريّةٍ طفوليّة تغذّي الخيال في بلد الجنون.

يتقاطع شكل القصة وإيقاعها مع أدب السرديات الطفليّة عن اللانسانيّة، كتلك التي نقرأها في كتاب إمري كيرتيس "أن نكون بلا قدر" عن المراهق كوفيس المساق إلى أوشفيتز، أو كتاب أوزودينما إيويا "حيوانات لا وطن لها" عن الطفل المجنّد. وفي هذين الكتابين يكون الواقع غريباً بسبب نظرة الطفل الخاصّة إلى الأمور من جهة، والوقائع غير المألوفة التي يجابهها من جهةٍ أخرى. وللتعبير عن استحالة السردية البشرية للحالة اللانسانيّة، يمكننا الرجوع إلى مبدأ التخریب، وهو أسلوب معالجة فنيّة نظّر له شكوفسكي عام ١٩١٧ ويحيل على النفي والاختفاء¹³¹. وغالباً ما يتكرّر هذا الأسلوب في سرديات الإبادة الجماعية بعيون الأطفال. كما اعتمده أيضاً دانيلو كيس وآخرون كأسلوبٍ يوجد آثاراً لها طابع أسطوريّ. ويتعرّز الطابع البدائي الذي يتخلّل هذا النوع من السرديات بالصور، فريما تفكّر عن طريق الصور، شأنها شأن كريستوس في رواية "الثلج والكلاب" لفيدوساف ستيفانوفيتش، وهي روايةٌ مستلهمةٌ من حرب يوغسلافيا السابقة، وفيها "يرسم" الطفل الأخرس أفكاراً لطفلةٍ صغيرةٍ اختفت¹³².

المرأة-الطفلة التي تروي قصتها هي الصنو الشعريّ للكاتبة. فالتنقل المحتوم والمعوق لريما المربوطة بحبلٍ هو مسيرة سمر يزبك التي هجرت مدينتها وعائلتها في سنّ مبكرة¹³³. ثم انفصلت عن زوجها لتحرّر نفسها. وهي أيضاً مسيرة الثوّار الذين وُيد حلمهم بالحرية. وهي مسيرة المرأة المنفيّة التي لا تقيم في أيّ مكان: "الرواية هي مكاني الوحيد الذي آمنت به، حصل هذا لأكثر من عشرين سنة، لكنني اكتشفت الآن وبعد سنةٍ من المنفى الذي أعيش فيه، أنّ المنفى هو المنفى، ولا شيء آخر، هو أن تمشي وتعرف أنّك غريب¹³⁴". ريمًا هي "التنقل". وفي منفاها تحمل مملكة طفولتها، وحكاياتها المفضّلة التي ستنجح لها أن تروي قصتها هي، من دون أن تستطيع القصة تخليص صاحبها. أما سمر يزبك فقد كتبت "المشاة" وهي طريحة

¹³¹ أذكر هذه الكتابات الطفلية في الفصل الأخير من كتاب:

La littérature en suspens. Écritures de la Shoah. Le témoignage et les œuvres, Paris, L'Arachnéen, 2015.

¹³² Vidosav Stevanovic, *La neige et les chiens*, trad. Angélique Riftic, Belfond, 1993.

¹³³ غادرت الكاتبة المولودة في جيلة عام ١٩٧٠ بيت العائلة في سن السابعة عشرة لتدرس الأدب في اللادقية.

¹³⁴ "بوابات أرض العدم"، ص ٢٧١.

الفراش، بعد أن سقطت حين عادت إلى فرنسا من الشمال السوري، ممّا أجبرها على البقاء دون حركة لمدة سنة.

استُبدلت أمّ ريما المتوفاة بأمّ سعيد. وعندما قُتلَت هذه الأخيرة في عملية قصفٍ، عادت صورة بقايا الأجساد المتناثرة لتظهر في كتابة سمر يزبك مجدّداً مع صورة هذه المرأة-الأم التي "كانت بلا قدمين"، في حين تكشف شعرها الرماديّ (ص ٩٩). في الليلة التالية سيُتحقّق نوعٌ من الدعوة المجازيّة إلى الحداد: في الحلم، ستري ريما نفسها "ممدّدةً تحت التراب، لكنّ طبقةً خفيفةً من الفضاء تفصل [بينها] وبين سطح الأرض"، وستري جذور النباتات تلتف حول عنقها (ص ١٠١). تنبئ الرؤية بما سيحدث بعد ذلك بقليل: الهجوم على الغوطة بغاز السارين الذي سترويه ريما عبر الصور. والماء الذي رشّه المسعفون على أجسام المصابين سيصير حمّاماً يزول فيه الحدّ بين الحلم والواقع:

"اعتقدت في تلك اللحظة أنّه العالم الذي يجب أن نمرّ فيه عندما ننتقل بين الحياة والموت [...] كان شعري يلتفّ حول عنقي، ويرشني حسن بالماء [...] هناك غرفة مبلّلة بالماء ونحن مثل رسومٍ تسيح فيها، وهناك أرواحٌ تصعد إلى السماء، لأطفالٍ ونساءٍ ورجالٍ [...] وكانت هناك أصواتٌ ترتفع من حولي، هناك أجساد نساءٍ ترتمي من حولي، وكانت النساء ميتات ويرتدين ثيابهنّ بالكامل" (ص ١٢١-١٢٤).

ثمّة شهاداتٌ عديدةٌ تغدّي سرديّة مجزرة دوما، منها شهادة فاتن في "تسع عشرة امرأة" التي تتكلّم عن حصار دوما وعن سجون جيش الإسلام. ومنها أيضاً شهادة مجد الديك، المقرّب من رزان وسميرة، رواها في كتابه "في شرق دمشق، في نهاية العالم"¹³⁵. يذكر الكاتب كيف وصل إلى زملكا بعد الهجوم الكيميائيّ، وكيف حاول إسعاف المصابين (وهذا ما فعله أيضاً حسن المصوّر مع ريما في "المشاة"). ويقول إنّّه حين اقترب من أجساد الأطفال ليصوّرهم، طلب منها أن تغفر له بقاءه على قيد الحياة. وقال أيضاً إنّ الوحيدة الذين نجوا من المجزرة هم الموتى (وهذا ما تعبّر عنه صورة صعود الأرواح في "المشاة"، في حين يغرق عالم الناجين بالماء).

عندما تروي ريما يوميات البلاد أثناء الحرب، فإنّها لا تروي شيئاً آخر سوى موتها الداخليّ "تقريباً". يتعلّق المحدّد "تقريباً" بالطفولة وكأنّه مربوطٌ بخيط، الخيط الذي يربط ريما المراهقة بحكايات الأطفال، والتمثّل أيضاً بالحبل الذي تُربط به. ومن هذا الخيط تنسج حكايات شخصها، في حين تنسل خيوط الحجاب الذي ألبسها إيّاه، والذي يدلّ على أن صار لها جسد امرأة. في زملكا يمرّ "اللاشيء تقريباً" بضابيّة الرؤية وبالصور المائيّة، وفيها تسقط النساء الميتات اللواتي يحاول المسعفون إنقاذهنّ بالماء. يقيم "اللاشيء تقريباً" في العلاقة الغريبة بين الطفلة والوضع اللإنسانيّ: في حساسيّتها المرفهة وفي رفضها الانتماء إلى "جحيم" البشر.

¹³⁵ Majd Al-Dik, *À l'est de Damas, au bout du monde. Témoignage d'un révolutionnaire syrien*, Paris, Don Quichotte, 2016.

في "اللاشيء تقريباً" لا تندثر اللغة البشريّة تماماً، بل تصبح صورة. وفيها يتقاطع البلد الذي تتمزّق فيه الأجساد ببلاد أليس والأمير الصغير. وكما أظهرت شهادات الحرب العديدة، كشهادات الغيتوات وسرديات الإبادة الجماعية، يقاوم الأطفال الصغار اللاشيء عبر استمرارهم في اللعب¹³⁶، فيحافظون من خلاله على "بصيص الإنسانية" الذي تكلم عنه جورج ايسين في كتابه "أن تلعب وسط الظلال"¹³⁷. أمّا المراهقون بحسب هذه الشهادات، فيراقبون ويقرأون ويجربون دور الشاهد. وبين الطفولة والمراهقة، تؤدّي ريما عمليتين معاً: ترسم وهي تكتب، وتروي يوميات الاندثار وهي تحلم. ومن خلال الحكاية، تجمع "المشاة" بين الشهادة واللعب في حبكة أنثروبولوجية تبتّ تغريب اللانسانى انطلاقاً من المأساة. في فصلٍ غريب من فصول الرواية، تسمع البنت الصغيرة صوت صبيّين في الجانب الآخر من الطريق. فتحاول أن تتاديهما، ولكنّ الصوت الذي تصدرته هو أشبه بصوت وحشٍ ضارٍ، فيتوارى الولدان. وهنا، تقول ريما التي راقبت حركة أيادي هذين الطفلين إنّها اكتشفت سرّاً تفوق اليدين على اللسان والشفيتين، وهو سرٌّ تحوّل في حالتها إلى انفصالٍ عضويٍّ ولغةٍ مفكّكة: "كلّ عضوٍ في جسدي يشكّل كائناً، ليس في رأسي حيث كوكبي الطيني، وليس في قدمي حيث تتحوّلان إلى دماغ، وليس في أصابعي حيث تتحوّل إلى لسان، ولكن في كلّ الأعضاء مباشرة"¹³⁸ (ص ١٩٤).

في الجسد المشنّت، تتحوّل الأصابع إلى لغة، وهو تحوّل شعريٍّ لحاسة اللمس عند الشاهد. يتيه السرد كالمشاة التي لا تعرف أن تغربل أحاسيسها ولا أن تنظّم أفكارها. وفي كلّ لحظة تنزلق السردية كأنّها تغور في هاوية، وتنتشّت في استطراداتٍ لتعود إلى نفسها فتستأنف مجدداً لتُهوي بعدها، فيبدو وعي الشخصية وكأنّه ينحلّ فاقداً ماهيته. وتكاد هذه لا تملك صوتاً خاصاً بها، إذ تُصدر دفقاً متوتراً دون نبرة أو قدرة على الإفصاح. تقترب الكلمات هنا من الكتابة البيضاء، ولكنّها تفتقر إلى التهكم الذي نجده عند كتّاب آخرين ككامو وكيرتيس.

بدل المنطق السببيّ يحلّ مبدأ التشابه البصريّ الذي يقرب الأشياء من بعضها ليستطيع الوعي مقاربتها مفتقراً الدقّة. ويتجدرّ هذا المنطق في الفكر الجسديّ للطفلة، التي كلّفها الكاتبة بأن تروي وتفكر من دون أن تفهم تماماً. وينقل هذا الفكر الطفليّ الذي ينبذ الوضع اللانسانى، محوّلًا إيّاه إلى لغزٍ عصيٍّ، اضطراب الإدراك والذاكرة لدى الكاتبة-الشاهدة. فحول "التفاصيل" التي تتمحي، تقول الطفلة: "قد تذهب هذه التفاصيل كما ذهب غيرها، لأنني متأكّدة من أنّ هناك ما يشبه الزقاق الطويل في عقلي، وربما تحت جلدي، أو حتّى في صدري"، وفي هذا النفق الخفيّ حافظت على "أوراق كثيرة رسمتها" (ص ١٠٧). نسيان التفاصيل هو في الواقع ذاكرة ترقد في مياه عميقة، مستودع صورٍ مدفونة في الجسد الطفليّ المختلّ. ليست هذه الرسومات عجائبية، بل تعبيرٌ عمّا تسمّيه الفتاة بالجحيم. إن كانت المشاة تتغذى، شخصيةً وروايةً، بالأقاصيص الطفلية التي كتبها لويس كارول، فإنّ نفقها لا يشبه سرداب "أليس في بلاد العجائب" (ص ١٠٧). وتبعدها مغامراتها في بلد الفضاءات عن شخصيات كارول من دون أن تمحوها، فهذه تتابع همسها خفيةً لتسمع شيئاً في اللاشيء.

¹³⁶ حول هذه النقطة أحيل على:

Catherine Coquio et Aurélie Kalisky, *L'enfant et le génocide. Témoignages sur l'enfance pendant la Shoah*, Paris, Bouquins-Laffont, 2007 ; Catherine Coquio, *Le leurre et l'espoir* qui accompagne le roman d'Otto B. Kraus, *Le mur de Lisa Pomnenka*, Paris, L'Arachnéen, 2013.

¹³⁷ George Eisen, *Les enfants pendant l'Holocauste. Jouer parmi les ombres*, Paris, Hachette, 1995.

في الفصل ما قبل الأخير (ويقصر طول الفصول كلما اقتربت نهاية الكتاب)، ترى الطفلة المقيدة في القبو من دون أن يوجد شخصٌ ليطعمها، الحشرات والجدران تدور. جسمها يتضوّر جوعاً، وذهنها يتوجّه إلى صورة يد الأمير الصغير وإلى شخصيات أليس التي تراقها: "أحاول أن أحرّك يدي في الهواء، ولكنني لا أستطيع دفعها، أكتب لك باليد الأخرى. لكنّها ترتجف" (ص ٢٠٤). وفي الفصل الأخير تستجمع القصص التي رُويت وتستعرض لائحةً طويلةً من الميمات بدءاً من أمها، وصولاً إلى الذبابة، ومروراً بالأشخاص الراحلين الذين التقت بهم. ثم ترى موتها بعينها على هيئة نملٍ يخرج من محجريها وينتثر عبر رأسها، فيملاً حقل الرؤية بلون بنيّ. وعلى هذه الخلفية تبرز صورة الميكروباص الأبيض الذي ركبته مع أمها الراحلة، التي بموتها بدأ كلّ شيء. ولكن هذه الصورة لم تعد تتحوّل إلى حروفٍ بل إلى رغبةٍ في الصراخ، تُحَنَّتْ الرواية بها.

لقد قيل عن "المشاة" إنّها "قصةٌ خياليّةٌ" مكّنت "الكاتبة الحقيقيّة" من التعبير عن ذاتها¹³⁸. وقيل أيضاً إنّها "ذات أسلوب متأثّر بالسورياليّة" توظّفه الروائيّة لرسم الجحيم¹³⁹. لكنّ القصة في الحقيقة مريعة، واعتمادها على الخيال وعجائبيته ليس إلا محاولةً لمقاربة العنصر اللإنسانيّ بواسطة الطفولة وعبر الحكاية، وهذا شكّل روائيّ من صنوف الألبان، إذ يمهد اللعّب الطريق أمام المريع. في قبوها مثلاً ترى ربما ذبابةً زرقاء، وتتساءل إن كان الناس يتكلّمون عن "الجسد" حين يتكلّمون عن الذباب. تقطع الفتاة أحد جناحيها، ثم تبتز الثاني، وتراقب الجذع الذي ما زال يتحرك، لتفكّر في ساقها أم سعيد المقطوعتين. اللعب في الأدب لا يخدعنا هنا. واللون البنيّ الذي يجتاح حقل رؤية الطفلة على سبيل المثال يعود في النهاية إلى الخراء على الجدران، الملوّثة أيضاً بلون الدم وبالذبابة المسحوقة. صحيح أنّ الأسلوب السوريالي فاعلٌ هنا، ولكنّه من نوع خاص إذ يعكس شكّله في هذه الشهادة انحلال العلاقات وهمود الحياة، وتتجدّر مادّيته في تدمير الواقع الذي تكلم عنه ليوتار في كتاب "الخلاف". تبلغ هذه المادّيّة أوجها في الماء الذي رافق غاز السارين وقت المجزرة – أي في هذا الحدث التاريخي الذي تعرّض أكثر من غيره للإنكار – وتهيمن أيضاً على المشهد المكروور لتلك الأجساد التي أبادتها القنابل. ويتكشّف سرّ الشيفرة المجازيّة للمشاة في فكرةٍ عابرةٍ تدور في رأس ريماء: "من الممكن أن يتحوّل جسدي ويدي هاتان إلى مجموعة قصاصات ورق" (ص ١٩٦). تعود الفتاة إلى اللاشيء الذي خلّصها منه اللجوء إلى الخيال. يترابط إذاً الخيال والزوال وتفتّت الجسد مع الحكاية التي تلقي بسحرها على قوى التدمير.

مع الرغبة في صراخ التي تستولي على الطفلة البكماء، يعود فكرنا إلى "الغياب المرّ" لرزان زيتونة، التي أمّنت كثيراً بقدرة الكلمات. وتذكّر نهاية ريماء بنهاية نهلة العثمان التي ماتت في ليلة ٥ أيار ٢٠٢١ في إدلب عن عمر ناهز الخمس سنوات، هي التي ربطها أبوها بسلسلةٍ كي تكفّ عن الحركة.

¹³⁸ Victoria Gairin, « La fable merveilleuse de Samar Yazbek », *Le Point*, mis en ligne le 5 novembre 2018 et consulté le 23 mai 2021 :

lepoint.fr/livres/la-fable-merveilleuse-de-samar-yazbek-05-11-2018-2268677_37.php

¹³⁹ Nadia Leïla Aïssaoui, « Samar Yazbek, la marcheuse syrienne », *L'Orient littéraire*, octobre 2018. [En ligne] consulté le 23 mai :

lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=14&nid=7359

تسع عشرة امرأة: الباب المفتوح

أثناء كتابة رواية المشاءة الكماء، كانت سمر يزبك تتابع جمع الشهادات النسائية التي بدأتها في إطار مؤسسة "النساء الآن"¹⁴⁰، لتنتشرها في كتاب "تسع عشرة امرأة". يضم هذا الأخير تسع عشرة قصّة تعود كلّ واحدة منها إلى امرأة، ولكّنه حصيلة خمس وخمسين مقابلةً أجرتها مع نساء في تركيا ولبنان وسوريا وفرنسا وألمانيا وبريطانيا وهولندا. وعبرها، أعادت سمر يزبك ارتباطها ببلادها التي لا تستطيع الوصول إليها، لا بل أعادت اكتشافها ثانية. فبعد "بوابات أرض العدم"، راودتها فكرة العمل على سردية مصادرة تقاوم الإنكار لتطرح عدالة القضية الأولى، ممّا اقتضى "تفكيك" "صورتنا المفترضة كهوية جمعيّة" (ص ١٢). وفي معرض حديثها عن المثقف السوري تتكلم الكاتبة عن "حربنا ضدّ النسيان" كـ "مسؤولية أخلاقية" (ص ١٢)، لتفسي هذه الكلمات الفضفاضة لاحقاً إلى كلمات أخرى تشرح بدقة الغاية من كتابة "تسع عشرة امرأة": إدراك الهزيمة عن طريق الشهادة التي لا تنحصر في النقد السياسي للنظام وفضحه أخلاقياً، بل تتعداهما في نقد ذاتي ينطلق من داخل الثورة وبعيون نسائية. فبعد أن تكلمت سمر يزبك عن الرجال المقاتلين في "بوابات أرض العدم"، تتوجّه الآن إلى النساء كي تصغي إليهنّ هنّ أيضاً. ويقلب هذا التغيير في الخطاب جذرياً طريقتها في الكتابة، إذ ندون أقوالهنّ مع امتناعها عن التعليق، فينحصر قول "أنا" الكاتبة في المقدمة.

لقد ذكرتُ أعلاه أنّ كتاب الشهادات هذا مسكونٌ بالرغبة في العدالة التي أسميتها داء الحقيقة، وقد أصبح هنا بحثاً محموماً عن الذاكرة. ويجب الإعراب الآن عن أنّ داء الحقيقة هذا يفتح أفقاً جديداً، هو الذي تحوّل إلى تنقيب عن الواقع وإلى شغلٍ حول المعنى وحاجة إلى العدالة: "لقد أثبتت لي هذه الشهادات أن أجزاء الحقائق قد تكون يوماً ما مدخلاً إلى عالم العدالة" (ص ٢٤). بالنسبة إلى من يعاين حجم الدمار الحاصل، يكون البحث عن الحقيقة بطبيعته معقداً. ويصيب هذا التعقّد "القضية" التي هُشمتها صراعات الإخوة، كما يسم تأويل موت "شهداء" هذه الثورة المتباينين حدّ التناقض. تُفسي السرديات النسائية إلى هذا التعقّد الفريد من نوعه تحديداً. وفي كلّ سردية نجد أنّ الجسد المعنّف والمغتصب والمعدّب والمشتت والمدفون والممزق، والمخيّط ثانيةً في بعض الأحيان، والجسد المستور أيضاً والمنتكّر والمهان والمفروض عليه أن يخرس، يقوم بدورٍ حاسمٍ وتسلّط عليه أضواءً فظيعة. وتدفع هذه المركزية الجسدية المعادلة التالية إلى أوجها: إنّ الجسد الذي كان في سوريا منذ عقودٍ طويلةٍ موضوع العنف اللامحدود، أصبح منذ ٢٠١١ أداة حربٍ طاحنةٍ مع اللاشيء وضد اللاشيء، معركة يائسة بحثاً عن المعنى.

يستحيل أن نحيط هنا بالغنى الاستثنائي لهذا الكتاب المرير، وبما يتيح من فهمٍ لخلفيات هذه الحرب¹⁴¹. وهو يساهم فعلاً في ما ذكرته الكاتبة عن تفكيك صورة السوريين التي يتناقضها العالم، ولكن أيضاً صورة السوريين عن ذاتهم وعن معاركهم. دخل معظم هؤلاء النساء عالم السياسة عن طريق الثورة، وانخرطن في قضايا بلدنّ عن طريق الحرب، هنّ المنحدرات من أوساطٍ اجتماعية متعلّمة أو ميسورة، والمختلفات بأعمارهنّ (من ٢٠ إلى ٧٧ سنة) ومناطقهنّ¹⁴². تروي كلّ سردية منعطفاً في الحياة وكشفاً ما وصدمةً وتعلماً متسارعاً، ثمّ إدراكاً وتخلّصاً من الأوهام، وتنتظرُ غالباً إلى موضوع المنفى الممض كمنحةٍ فادحة.

¹⁴⁰ أنشأت سمر يزبك مؤسسة "النساء الآن لأجل التنمية"، التي صار اسمها "النساء الآن"، في حزيران ٢٠١٢ في باريس، وتنشط في سوريا وبلدانٍ أخرى، وتعمل على تقديم التأهيل المهني والمعونات لنساء الشرق الأوسط. راجع رسالة المؤسسة:

women-now.org/in-the-ninth-year-for-women-now/

¹⁴¹ أحيل على الملحق الذي كتبه لمواكبة الترجمة الفرنسية:

Catherine Coquio, « Postface », in *19 Femmes*, Paris, Stock, 2019.

¹⁴² دمشق، الغوطة (حرسنا، زملكا، سقبا، دوما، داريا، المعصية)، إلب، حلب، حمص، حماه، القنيطرة، الرقة، دير الزور.

لا تظهر هؤلاء النساء كضحايا أو كبطلات، ولكنهن يروين لم وكيف انخرطن، مخاطرات حياتهن. ويقن ما شعرن به وأدركنه في مساعهن، والأشراك المنصوبة التي لاقينها، وكيف ينظرن الآن إلى أسباب الفشل: العنف المفرط والمكيافيلية في القمع السياسي، والانتهازية ومساومات المخدوعين داخل المعارضة، والأعراف الدينية وعبء التقاليد البطريركية، وضروب الكسل الثقافي. تساعدنا هذه السرديات أيضاً على فهم كيف أفسدت الأحقاد المتفاقمة التي تم استغلالها (استغلال النظام صنوف الخوف لدى "العلويين" مثلاً وامتعااض الإسلامويين من "السنة") الجهود الهادفة إلى خلق مجتمع مدني ونظام ديموقراطي أو حتى إلى طرح قائمة قيم جديدة.

تختلف تجارب هؤلاء النساء كناشطات، فكثيرات منهن انخرطن في الشأن الإغاثي والتربوي (المخصص للنساء خصوصاً)، وأخريات ساعدن مقاتلي الجيش السوري الحر، وكثيرات نشطن في التنسيقيات واللجان المحلية والإعلامية وعلقن على الأحداث، وأخريات عالجن وأسعن الجرحى في المستشفيات المقصوفة. وبعضهن عذبن واغصبن وسجنن في أماكن خانقة. وكثيرات دخلن في نزاع مع محيطهن وصادفن صعوبات بالغة في شرح وجهات نظرهن، كما قالت يربك: "تمزق أكبر وأعم، يطال المجتمع السوري برمته" (ص ٢٠).

نجد في الكتاب بعض الصور التي استخدمتها سمر يربك في كتبها السابقة مثل الجنون والكوابيس والتمزق والتفتت وانسلاخ الذات والموت المذاق، ولكن استخدامها اختلف. فكلمة "جنون" مثلاً صارت تحيل على صرخات نساء المعضمية أثناء الهجوم الكيماوي، الذي وصفته سارة بكلمة "غريب" (ص ٣٥). ولكن التعريب هو في كل مكان، وينتج عن الإدراك العادي للعنف الذي يُعاش في درجاته المتباينة كمفاجأة مذهلة وغير واقعية. تتكرر كلمة "غريب" كثيراً لا لتشير فقط إلى صنوف القتل، بل أيضاً إلى الإصرار على الحياة، أو إلى ما يمكن ببساطة اعتباره نشاطاً "عاديّاً" بعد سنوات من الكوابيس، كتصوير حفلة زفاف مثلاً بعد سنوات من تصوير ضحايا القتل. تروي كل سردية مراوحة بين الأمل واليأس. وكلمة "عدم" لا تظهر إلا نادراً، مفسحة المجال للكلمات التي تدل على فعل التعميم والإفناء: "جرحت! انكسرت، تحطم قلبي! ولم أعد كما كنت"، تقول ليلي غداة إحدى المجازر حين شعرت بأنها فقدت جزءاً من إنسانيتها (ص ١٣٣)؛ "كنا مذهولين ومحطمين، ولكننا نفعّل ما يجب فعله"، تقول سارة (ص ٣٧)؛ "قهري وحزني لا أستطيع الحديث عنهما ووصفهما الآن"، تشير أيضاً سعاد (ص ١١٩). وتلامس كلمة "لا شيء" الكلمات الأخرى في كل لحظة لتعبّر عن انعدام قيمة حياة المدنيين: "كنا في تلك الدقائق لا شيء... لا شيء"، قالت سارة عن المجزرة الثانية التي وقعت في المعضمية (ص ٣١)، أو "كنت أشعر بالقهر والغضب من الذين كانوا كلهم يتفرجون على موتنا كأننا لا شيء" (ص ٣٧). وتدلل كلمة "لا شيء" على استحالة الفعل: "أحببت، وشعرت بأنني في نقطة الصفر" (أمل، ص ٢٤٦). وكذلك عن لا جدوى الكفاح المستميت: "نكّمنا بكلمات عادية، ولكنها لم تنفع" (سارة، ص ٣٥). ويكمن القلق الأكبر في أنّ التضحيات لم تُفد بشيء فقط، بل ساهمت في تدمير البلد (زينة). وتختتم منى التي تتكلم عن داعش في الرقة وعن المطاردة المهووسة لأجساد النساء، قائلة: "هذه العذابات والدماء كلها التي كنا نظن أنها ثمنٌ للحرية، انتهت بنا إلى العبودية" (ص ١٩٦).

صارت أجساد النساء تقارب بمفردات المعصية بسبب التعصب الديني، أمّا أجساد الموتى فصارت بالنسبة إلى كثيرين هاجساً أخلاقياً، كسارة وزين. مثلاً، أصبح القلق من اللاجدوى تأنيباً مستداماً عند سارة، وهي امرأة شابة من المعضمية كُلفت بتصوير الأماكن التي حدثت فيها المجازر:

"أنا الآن نادمة، لأنني صوّرت تلك الأشلاء البشريّة كلّها. أشعر بأنّني ساهمت في أن تكون صورتنا مُستهلّكة. واعتديتُ على خصوصيّة الضحايا. أردتُ أن يعرف العالم حقيقة ما يحصل، لأنّ نظام الأسد والإعلام لم يكونا ينقلان الحقيقة، لكنّ هذا لم يُجدِ نفعاً" (ص ٣٢).

وفي تتمة قصّتها، تذكر إحدى مهمّاتها الصعبة، وهي تكفين القتيلات، وهذه عملية لم تستطع أن تتصالح معها لأنّها كانت تترك وجوههنّ مكشوفة. تقول مثلاً عن إحداهنّ: "بكيث، وتركتُ وجهها مكشوفاً، أردتُ أن يرى العالم وجهها. كانت وجوه النساء تُغطى أحياناً. لقد اختنقتُ من منظر الجثث الكثيرة، والتي تتحوّل إلى مُجرّد أكياس بيض" (ص ٣٣). إنّ رغبة سارة في رؤية الوجه، ورفض أن تكون الأجساد أكياساً، ونبذ واقع الموت، والمضي ذات يومٍ إلى أن تأمر أمّاً شابّةً مقتولةً بأن تنهض لتحمل رضيعها وتعزي زوجها، كلّ هذا تعبيرٌ عن رفض الموت ورفض اللاشيء عبر "لاشيء تقريباً" من حياة طفيفة تهذي. وتروي من ثمّ أنّها هجرت عملها في المستشفى، إذ لم تتحمّل رؤية الأطفال القتلى ودفن بقايا الأجساد البشريّة. وتورد أنّها أنشأت ونشّطت مع أخريات مركزاً للتربية والدعم النفسيّ للأطفال: "أردت معاندة الموت" (ص ٣٩). وهنا يصبح "اللاشيء تقريباً" شكلاً من أشكال "الفردوس":

"طاقتهنّ عجيبة. كنّا مثل خلية نحل، ندير أمورنا، ونستمرّ في العيش. جعلنا المركز جنّةً، لونت الفتيات الجدران والواجهة واستقبلنا الطلاب صباحاً ومساءً، فقد كانوا يأتون تحت القصف ورغم الجوع. [...] تفاصيل الحياة البسيطة، كانت تحتاج منا إلى جهد كبير" (ص ٣٩).

كانت الأشياء الصغيرة تقتضي جهداً كبيراً، إذ تتطلّب مهمّة الحياة عملاً مجنوناً لا يقاس (كنت أعمل كمجنونة، و"بعد المجزرة، عملت بشكلٍ مضاعفٍ في كتابة التقارير، وتصوير تفاصيل ما حصل للإعلام"، ص ٣٧). ما سمّته سمر يزبك في "تقاطع نيران" بأبجديّة الحياة يعبر عنه هنا بطريقةٍ عنيدة ومذهلة، ولكنّها أيضاً يائسة: "انتفضنا من أجل الحياة، فحصدنا الموت" (ص ٣٣). وعندما تعود الحياة من رحلة الموت، تصبح مجرّد بقاءٍ على قيد الحياة، شكل من الحياة غير الواقعيّة يميننا ثمّ يميننا: "ومع كل مجزرة جديدة أفقد شيئاً منّي، أموت، ثمّ أحياء" (سارة، ص ٣٢). لننذكر أيضاً ما قالته ريم: "نُدفن تحت الركام، ثمّ ننجو. ثمّ من جديد بعد كلّ انفجار، ننتشل أنفسنا من تحت الركام، وننجو، لا أصدّق حتّى اللحظة أنّني أعيش" (ص ٢١٨).

يطارد هاجس الأجساد المقطّعة أولئك الشابات اللواتي رحن يعملن في المستشفى بعد أن تبعن تدريجاً قصيراً كمسعفات. تروي زين تأثير ذلك المستشفى بالفدائف على الحياة، وتحكي عن تفاصيل الدفن المتكرّر للأجساد الممزّقة التي وجبت خياطتها بطلبٍ من الأطباء لإعطائها مظهرًا لائقاً قبل تسليمها لذويها:

"نُخيّط أعضاء كلّ جنّة، ونجعلها تبدو بشكلٍ إنسانيّ. أوّل مرّة خيّطت لحم بشريّ، كان لجنّة رجلٍ ثمانينيّ، أمعاؤه خارج جسده. [...] لا أظنّ أنّ هناك لغةً قادرة

على التعبير عن وصف ما حدث، أمّا عن مشاعري وما حصل لي، فأنا لا أجرؤ حتى اللحظة على التفكير بها! فكّرتُ حينذاك فقط كيف يمكننا مساعدة الناس وإنقاذهم. عندما كانوا يأتون بجثث الأطفال المقطوعة الرؤوس، كنتُ أرتجف. أتماسك في النهار في أثناء العمل، وأبكي طوال الليل، ولا أنام" (ص ٧٦).

يصبح الجهد المبذول لإعطاء الأجساد شكلاً آدمياً مذبحاً تُباد فيها الوظيفة الرمزية، وصدمةً يوميةً تتكرّر عبر "الصورة" العنيدة التي لا تمحى. لا قعر للهاوية هنا. استمرت زين في العمل شهوراً في المستشفى الذي أصبح بيتاً جديداً. ولكن هذه العائلة الجديدة لا تقي من الصدمة النفسية الطويلة الأمد، ولا تمنع من تشكّل وعيٍ آخر:

"عملنا على مدار أربع وعشرين ساعة. حقيقةً، كلّ ما كنّا نفعله أنّنا نللم الأشلء، ندفن الموتى، ونعالج الجرحى، ولا نفكر في أيّ أمرٍ آخر! صارت شعارات الحرّية والكرامة التي هتفنا بها في تظاهراتنا السلمية باهتةً أمام قصف الطيران!" (ص ٧٧).

يمكن وضع الأجساد والاهتمام الهائل بها من إدراك مدى هشاشة الكلمات والحيوات. ويُدرّك الأمر نفسه في الواقع اليوميّ للنساء اللواتي يزجّ بهنّ في السجن ويتعرّضن للتعذيب، وكانت زين واحدةً منهنّ. لكن لا طاقة لي للتكلّم عن أشكال التنكيل التي تعرّضت لها هي وأخريات. يكفي أن أنقل عبارة السجان عن امرأة مريضة: "عندما تموت، أخبرونا حتّى نرميها في الزبالة" (ص ٨١).

كذلك، يظهر "اللاشيء تقريباً" بصورةٍ سلبيةً عبر مقولة العار: عار تصوير جثث الأموات من أجل لا شيء، عار هدر الكرامة والحرّية عبر الانصراف فقط إلى جمع الجثث، عار الشعب المسلّم للتدمير، وعار العالم الذي ترك كلّ هذه الأحوال تحدث لسنين طويلة (تقول زين عن خبراء الأمم المتحدة الذين أتوا ليحققوا في الهجوم الكيميائيّ: "دخلوا علينا كأننا فنران تجارب. كنتُ أشعر بالقهر والغضب من الذين كانوا كلّهم يتفرّجون على موتنا كأننا لا شيء. كان شيءٌ ما في دخولهم أسوأ أخلاقياً من المجزرة"، ص ٣٧). العار أيضاً من الجسد الفرديّ الجائع والمتألّم الذي ينزع إلى الإمحاء في الجماعات فيفقد ملامحه. تذكر ريم اللحظات الفريدة التي عاشتها مع جيرانها في برزة عندما حبس السكان أنفسهم تجنباً لطلقات القناصين في المعارك الدائرة بين النظام وجبهة النصرة:

"في الثورة والحصار والحرب يظهر البشر على حقيقتهم. تعلّمْتُ منهم، وتعلّموا مني. تكاتفنا، وقبلوا بي، وقبلتُ بهم، وكانت كلمتي مسموعةً بينهم. تعلّمْتُ منهم معنى المشاركة في الحياة. [...] كنّا نواجه الموت جميعاً، كان بعضنا يحبّ بعضاً، ويخاف عليه كعائلة. أبكي على صدر جارتني، وتبكي على صدري [...]. واختفى مفهوم العيب في أثناء العيش اليوميّ مع الموت، وانتفتت سطوة العادات

والتقاليد. كُنّا بشراً، نتعاون على الصمود في وجه الموت، ونسينا كلّ أثرٍ للكرهية!" (ص ٢١٦).

ما روته ريم هو أشبه بجزيرة استثنائية تبرز في قلب عاصفةٍ أمام القارئ-المشاهد. ولكنّ الكتاب يعطي هذا المشاهد ما يسمح له بأن يتخطّى مراقبة الموت من بعيدٍ، متجاوزاً عجزه وعدميّته: "لقد رأيتُ أهميّة نشر هذه الشهادات من زاوية قدرتها على توثيقِ حَيِّ لما حصل، ومادّة أوليّة للبحث بغية فهم الواقع والتأسيس للمستقبل، من خلال نقد السلطة ونقد القيم السائدة في المجتمع، ولا سيّما في مسألة التعاطي مع المرأة" (ص ٢٣). يُقاوم القلق من اللاجدوى ومن الجسد الذي غدا لا شيئاً بقوّة مضادة، أطلقتها الكاتبة التي حوّلتها عملها المجنون إلى شاهدةٍ خفيرة. تتعرّز هذه القوّة في عملية التحشيد التي تخلق قاعدةً مشتركةً عبر جمع السرديات لتصير وثيقةً للمستقبل تسمح بنقد الأسس. تدفع عملية نشر وترجمة هذا العمل الجماعيّ بالقارئ أيضاً إلى العمل. والجهد الهائل المتمثّل بنقل معنى هزيمة ثورةٍ وهزيمة العالم أيضاً، يتطلّع في الوقت ذاته بصمتٍ إلى مبدأ الرجاء، فيكون الأمل كلمة الكتاب القصوى. تهدي سمر يربك الكتاب إلى الحفيدات والأحفاد، وتبرز كلمة "باب" في إهدائها، بابٌ مفتوحٌ على الحلم هذه المرّة، لا على العدم:

"إلى حفيداتنا وأحفادنا:

كُنّا نتطلّع إلى قامّةٍ مستحيلة، اسمها العدالة. لم نُغلق البابَ وراعنا، ولم نتركهُ للريح!" (ص ٨).

كُتِبَ النصّ بالفرنسيّة ثمّ تُرجم إلى العربيّة.

المراجع

بالعربيّة

الحاج صالح، ياسين، "الثورة المستحيلة. الثورة، الحرب الأهلية، والحرب العامة في سورية"، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ٢٠١٧.

الحاج صالح، ياسين، "حول بعض خصائص الكتابة السوريّة الجديدة"، الجمهوريّة.نت، ١٥ كانون الثاني ٢٠١٦. [على الشبكة]: aljumhuriya.net/ar/34460

الحاج صالح، ياسين، "رسائل إلى سميرة (٥)", الجمهوريّة.نت، ١٣ آب ٢٠١٧. [على الشبكة]: aljumhuriya.net/ar/38740

حاجي، جولان، "إلى أن قامت الحرب. نساء في الثورة السوريّة"، بيروت، رياض الريس، ٢٠١٦.

- شحيّد، نبراس (إشراف)، "صور من لحم ودم. الجسد في الواقع السوريّ (٢٠١١ - ٢٠٢١)"، بيروت، المعهد الفرنسيّ للشرق الأدنى، ٢٠٢١.
- شحيّد، نبراس، ودفو، غيوم، "التدميريّة تشكيليّاً. قراءات فلسفيّة في الفنّ السوريّ المعاصر"، بيروت، المعهد الفرنسيّ للشرق الأدنى، ص ١٣-١٤.
- يزبك، سمر، "تقاطع نيران. من يوميات الانتفاضة السوريّة"، بيروت، دار الآداب، ٢٠١٢.
- يزبك، سمر، "تسع عشرة امرأة. سوريّات يروين"، ميلانو، المتوسط، ٢٠١٨.
- يزبك، سمر، "المشاة"، بيروت، دار الآداب، ٢٠١٧.
- يزبك، سمر، "بوابات أرض العدم"، بيروت، دار الآداب، ٢٠١٥.

بالفرنسيّة

- Aïssaoui, Nadia Leïla, « Samar Yazbek, la marcheuse syrienne », *L'Orient littéraire*, octobre 2018. [En ligne] : lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=14&nid=7359
- Bouchereau, Philippe, *La grande coupure. Essais de philosophie testimoniale*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- Coquio, Catherine (dir.), *L'histoire trouée. Négation et témoignage*, Paris, L'Atalante, 2004.
- Coquio, Catherine, *La littérature en suspens. Écritures de la Shoah. Le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2015.
- Coquio, Catherine, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Colin, 2015.
- Coquio, Catherine, « La politique de Samira », *En attendant Nadeau*, 7 avril 2021. [En ligne] : en-attendant-nadeau.fr/2021/04/07/politique-samira-saleh/
- Coquio, Catherine, Kalisky, Aurélia, *L'enfant et le génocide. Témoignages sur l'enfance pendant la Shoah*, Paris, Bouquins-Laffont, 2007.
- Darwich, Mahmoud, *Plus rares sont les roses*, trad. Abdellatif Laâbi, Paris, Minuit, 1989.
- Al-Dik, Majd, *À l'est de Damas, au bout du monde. Témoignage d'une révolutionnaire syrien*, Paris, Don Quichotte, 2016.

- Eisen, George, *Les enfants pendant l'Holocauste. Jouer parmi les ombres*, Paris, Hachette, 1995.
- Gairin, Victoria, « La fable merveilleuse de Samar Yazbek », *Le Point*, 5 novembre 2018. [En ligne] : lepoint.fr/livres/la-fable-merveilleuse-de-samar-yazbek-05-11-2018-2268677_37.php
- Al-Haj Saleh, Yassin, *Lettres à Samira*, trad. Souad Labbize, Nyons, Lisieres, 2021.
- Hayek, Caroline, « Comment meurent les icônes de la révolution syrienne », *L'Orient-Le Jour*, 24 novembre 2018. [En ligne] : lorientlejour.com/article/1144998/-il-etait-la-revolution-syrienne-dans-tous-les-sens-du-terme-.html
- Hatzfeld, Jean, « Samar Yazbek, porte-parole de l'enfer syrien », *Le Monde*, 13 avril 2016. [En ligne] : lemonde.fr/livres/article/2016/04/13/samar-yazbek-contre-le-chaos_4901318_3260.html
- Kraus, Otto B., *Le mur de Lisa Pomnenka*, suivi de Catherine Coquio *Leurre et l'espoir*, Paris, L'Arachnéen, 2013.
- Lévinas, Emmanuel, *De l'évasion*, Paris, Livre de Poche, 1998.
- Mermier, Franck (dir.), *Écrits libres de Syrie*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- Stevanovic, Vidosav, *La neige et les chiens*, trad. Angélique Riftic, Paris, Belfond, 1993.
- Yazbek, Samar, « Le corps syrien, nourriture du néant », in Farouk Mardam-Bey (dir.), *Tous témoins*, Arles, Actes Sud, 2021, p. 71-74.

في العدمية الشمية

الموت عمل شاق

نبراس شحيد

أقرب في هذا النص رواية عميقة، لكن قراءتها منهكة ومؤلمة: "الموت عمل شاق" للروائي السوري خالد خليفة¹⁴³. بدايةً، هي رواية مؤلمة لأنها تعالج سؤالاً مريباً: "ماذا تعني جثة الأب؟ كان السؤال قاسياً لكنه حقيقي في هذا الليل. كانوا ثلاثتهم [بلبل وحسين وفاطمة] يفكرون فيه، لكنهم لا يملكون جواباً واضحاً¹⁴⁴". وهي أيضاً قراءة مؤلمة لأنها تناقش هذا السؤال من منظور عدمي يمكن وصفه بـ"العدمي الشمي". أما مقاربتنا فمحايدة (immanente)، لأنها تقتصر على دراسة مسألة العدمية في هذه الرواية ومن خلالها، من دون أن تستند في تحليلها إلى العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية العامة في الواقع السوري. هي محايدة كذلك لأنها لا تنطرق إلى مسائل الموت والحداد، والصعوبات التي تعترض من يريد من السوريين دفن أمواته بطريقة لائقة. هذه جميعها تتطلب تحليلات أخرى تتجاوز إطار هذا النص¹⁴⁵.

رحلة إلى المقبرة

تضع رواية خليفة القارئ أمام جثمان أبٍ ممدداً على فراش الموت في مستشفى في مدينة دمشق، يبوح عبد اللطيف السالم لابنه نبيل، ولقبه "بلبل"، برغبته الأخيرة: أن يُدفن في مقبرة العنابية، مسقط رأسه في شمال سوريا، مجاوراً رماد أخته ليلي. للوهلة الأولى تبدو الوصية مألوفة: مُحْتَضِرٌ يستعد لموته، ويرجو أن يُودع جسده أرضه الأم، أو أن يسافر في رحلة نحو ماضيه ونحو أخته التي انتحرت قبل أربعين عاماً متمردة على زواج فرض عليها. لكن الوصية في حقيقتها مهولة، فإطارها حرب طاحنة. تنضوي رغبة الأب التي اتخذت شكلاً وصية على أمرٍ عبثي، لأنها تفرض على أولاده أن يجتازوا بلداً تنهشه الحرب من جنوبه إلى شماله، لدفن جسده الميت، لدفن هذا "العبء الثقيل"¹⁴⁶ الذي سيغرقهم في مناهاتٍ عديدة.

"في لحظة عاطفية خاطئة¹⁴⁷"، وعد بلبل والده بتحقيق أمنيته الأخيرة، وبدأ رحلته متوجهاً إلى مقبرة في شمال البلاد، ترافقه أخته فاطمة وأخوه حسين، سائق الميكروباص. للوصول إلى العنابية، يجتازون معاً ميادين القتال وخطوط التماس ومدناً مدمرة، ويعبرون الحواجز التي تسيطر عليها الميليشيات والجيوش

¹⁴³ خالد خليفة، "الموت عمل شاق"، بيروت، نوفل، ٢٠١٥.

¹⁴⁴ المرجع نفسه، ص ٤٣.

¹⁴⁵ نشر هذه النص للمرة الأولى في مقالٍ باللغة الفرنسية في مجلة "شيمير":

« Vers un nihilisme olfactif. La mort est une corvée », *Chimères*, n° 69, 2020, sous la direction d'Annie Benveniste, Marie Garnier-Giamarchi et Monique Selim, p. 223-234.

¹⁴⁶ خالد خليفة، "الموت عمل شاق"، ص ٦.

¹⁴⁷ المرجع نفسه، ص ٦.

المختلفة، حيث تجري مشاهد غروتسكيّة تعكس أحوال البلاد. على سبيل المثال، يطالب عناصر حاجز الجيش السوريّ بمبلغٍ من المال كي يسمحوا بعبور الجثة، "فالبضاعة" لا تمرّ من دون رسومٍ، حالها حال "فحم النرجيلة وصناديق البندورة وأكياس البصل"¹⁴⁸. وينبغي على الإخوة كذلك دفع رشوةٍ لاجتياز حاجز القטיפه القريب من العاصمة. لقد قرّر عناصر هذا الحاجز التابع للمخابرات اعتقال رفات الأب الذي انخرط في الثورة ضد الأسد، وكان مطلوباً لدى عدّة فروع أمنيّة، "فالبشر بالنسبة إلى الدولة مجموعة وثائق وأوراق وليسوا كياناً مادياً أو روحياً" بيدّله الموت¹⁴⁹. ومن أجل تحرير الجثمان، لم يجد بلبل بدأً من أن يشتم هذا الأب الثوريّ أمام الضابط المسؤول، وأن يؤكّد على موالاته للنظام خلافاً لوالده، وأن يدفع مبلغاً محترماً يوصف علنياً بضريبة "رسوم البضائع". بعد اجتياز الحاجز، يبدأ حسين بالتندّم: "[ثلاثون] ألف ليرة مبلغٌ كبيرٌ يُدفع عادةً لتميرير شاحنةٍ كبيرةٍ تحمل مواد مهربيّة، فخاف بلبل من أن يكمل حسين الجملة ليقول إنّ أباهم لم يكن يساوي مثل هذا المبلغ حياً، فكيف به بعد أن تحوّل إلى جثة؟" لكن حسين أنهى جملة بطريقتين صادمةً وأكثر مأساويةً، فقد اقترح بأن يُلقوا برفات الأب على قارعة الطريق، وأضاف: إنّ "جثة أبيه لن تكون الجثة الوحيدة التي تنهشها كلاب البراري"¹⁵⁰. ومع التقدّم في الرحلة صارت فكرة التخلّص من جثة الأب أشدّ إلحاحاً، وراحت تراود بلبل وفاطمة، ولكن من دون أن يضعها موضع التنفيذ: يجب أن تستمر الرحلة باتجاه العنابيّة لتحقيق الوصيّة العبثيّة. كانت بانتظارهم أيضاً حواجز أخرى، مثل حاجز لميليشيات موالية للأسد ومؤلفة من متطوعين وعناصر من المخابرات، وحاجز للميليشيات الشيعيّة، وحواجز للجيش الحرّ، والفصائل الإسلاميّة وداعش، لتتضاعف المشاهد العبثيّة، مشاهدٌ تليق "بسوريا الأسد" كما تليق "بدولة الخلافة".

تستمر الرحلة عدّة أيام وليالٍ، يبدأ خلالها جسد عبد اللطيف السالم بالتفسّخ شيئاً فشيئاً. لقد كان في البداية "نضراً وموته طازجاً"¹⁵¹، وكان ما يزال محتفظاً بلون الحياة عندما أخرجوه من ثلاجة المستشفى المكتظة بالجثث. لكنّ لونه من ثمّ بدأ يميل "إلى الأزرق والأخضر القريب من العفن"¹⁵²، ليتفسّخ الجسد بعدها فيسمى "جيفة"¹⁵³. تبعثُ هذه الأخيرة رائحة عفونة رهيبّة تثير "شهية الكلاب"¹⁵⁴، وتنتفخ حتّى توشك على الانفجار، ثمّ تخترقها ثقبٌ عدّة "تنزّ قبحاً أصفر"، لينتهي الأمر بخروج الديدان منها غازيةً المكان.

يصل الأخوان وأختهما أخيراً إلى العنابيّة، مدمّرين نفساً وجسداً. وتحول سخرية القدر دون تنفيذ وصيّة الأب، فابن العم الذي أخذ على عاتقه نقل الجثة إلى مئواها الأخير، لم يدفنها بجانب قبر ليلي. دفن عبد اللطيف السالم سريعاً في قبرٍ ضائع ومنعزلٍ، لكنّه، على الرغم من الاحتقار الذي تعرّض له، لم يُترك "في العراء للطيور الجارحة والكلاب الجائعة"¹⁵⁵، خلافاً لحال الكثير من الموتى الذين تركوا للذباب ما لم تلتهمه الحيوانات البريّة من أجسادهم. لقد حظي الرجل بقبرٍ، وهذا من علامات الترف في سوريا¹⁵⁶.

148 المرجع نفسه، ص ١٦-١٧.

149 المرجع نفسه، ص ٢٨.

150 المرجع نفسه، ص ٣٢.

151 المرجع نفسه، ص ١٦.

152 المرجع نفسه، ص ٥١.

153 المرجع نفسه، ص ٩٠.

154 المرجع نفسه، ص ١١٥.

155 المرجع نفسه، ص ١٦.

156 المرجع نفسه، ص ١٥٠.

تفسّحاتٌ متعدّدة

يمكننا بدايةً قراءة الرواية عبر لعبة المرايا بين الجثة والوطن. فمن خلال متابعة المراحل المتتالية لتحلّل الجثة، تصوغ الرواية مشهد تحلّل سوريا: بلدٌ يتكشف عبر مضاعفات السرد على هيئة جثةٍ بغیضةٍ، كلّما ازداد تفسّحها، عظمت رغبة أبنائها في رميها وليمةً سائغةً للكلاب. من المنظور هذا، يكتف جسد الأب أحوال سوريا، ويسلّط تحلّله الضوء على انهيارها التدريجيّ الرهيب، ممّا يسمح بنسج قراءةٍ سياسيّةٍ للنصّ انطلاقاً من الجسد. تفترض هذه القراءة أنّه من الممكن تحويل جثة الأب إلى رمزٍ، على نحوٍ تتيح فيه وظيفته الرمزيّة الإحالة على شيءٍ آخر.

في قراءتي خالد خليفة، سأعتمد منظوراً مغايراً يركّز على زعزعة النظام الرمزيّ في هذه الرواية، ويسعى إلى مقارنة الجثة في ذاتها، مبتعداً عن الإحالات الممكنة على حقيقةٍ أخرى غيرها. "ماذا تعني جثة الأب؟" يتساءل أولاد عبد اللطيف السالم، والإجابة التي تصوغها الرواية مرعبةٌ: إنه خراء! "من المستحيل السيطرة على الروائح القاتلة، تزداد الشقوق التي تنزّ ما بقي من سوائل على شكل قيحٍ كريهٍ، يشبه خراء رجلٍ مصابٍ بالإسهال¹⁵⁷". تصوير جثة الأب نوعاً من البراز، والأسوأ من ذلك أنّ الأموات بشكلٍ عامٍ "يتحوّلون إلى خراء". وهنا يعجز الإخوة الثلاثة عن "تنظيف أنفسهم من جثة أبيهم" أو "مسحه من حياتهم كشيءٍ زائل¹⁵⁸". تقترح سامية نعيم في ترجمتها الفرنسيّة للنصّ كلمةً موحيةً تأويلياً: هم عاجزون عن مسحه من حياتهم "كشيءٍ قابلٍ للتصنيف" (comme une chose classée)¹⁵⁹. الجسد لا يصنّف هنا، وهو من المنظور هذا غير قابلٍ للترميز. هو محض إسهالٍ لا يُمحي من الذاكرة، وشيءٌ تحكّمه صيرورةٌ خاصّةٌ: صيرورة الخراء!

قد ينتظر القارئ من الرواية الحدّ الأدنى من احترام المتوقّي، وقد يتوقّع أن يعمل الكاتب على ترميز الموت ليُفسح المجال للحداد في الواقع السوريّ. لكنّ للرواية دروبها المختلفة، "فأسوأ ما في الحرب تناسل الأفعال الغريبة، وتحوّل القصص المأساويّة إلى حدثٍ عاديّ¹⁶⁰". يكشف نصّ خالد خليفة عن تأسيس علاقاتٍ جديدةٍ مع الموتى خارجاً عن منطق الحداد. أولاً، علاقة الازدراء. تتكدّس الجثث عموماً في هذه الرواية كأشياء بلا قيمة، فعلى سبيل المثال تتكوّم جثث الجنود القتلى التي "فقدت نصفها السفلي، [أو] فقدت نصف الرأس¹⁶¹" كصناديق الليمون في ثلاجة المشرحة الصغيرة. أمّا جسد عبد اللطيف السالم، فيتحوّل إلى سلعةٍ، وينحدر في منزلته ليصل بالتدريج إلى مقام "الجيفة" المقرّزة التي يجب التخلّص منها، وهي "أكثر درجات انحطاط الجسد¹⁶²". ومع ذلك، يشوب هذا الازدراء شيءٌ من الغيرة الغريبة. ففي الماضي، كان الموكب الجنائزيّ يثير الاحترام والتعاطف لدى الجميع، ولكنّه الآن لم يعد يعني شيئاً. في زمن الحرب انقلب "مرور الجنازة حدثاً عادياً لا يثير أيّ شيءٍ سوى حسد الأحياء الذين تحوّلت حياتهم إلى انتظارٍ مؤلمٍ للموت¹⁶³"، حدثٌ عاديّ أو ربما لحدث. تترجم هذه الغيرة الشعور بالهزيمة الذي يستولي على الأحياء أمام الجسد

¹⁵⁷ المرجع نفسه، ص ١٢٢.

¹⁵⁸ المرجع نفسه، ص ١١٠.

¹⁵⁹ *La mort est une corvée*, trad. Samia Naïm, Arles, Actes Sud, 2018, p. 152-153.

¹⁶⁰ "الموت عمل شاق"، ص ١٤.

¹⁶¹ المرجع نفسه، ص ٥٠.

¹⁶² المرجع نفسه، ص ١١٥.

¹⁶³ المرجع نفسه، ص ١١.

الميت: "هم الثلاثة الآن عبارة عن أشخاص غرباء عن هذه الجثة التي مهما خسرت، فسيظل لديها شيء تربيحه في النهاية يجعلها تتمدد دون اكتراث¹⁶⁴".

تسلط هذه الرواية الضوء إذن على تدمير القيم: حب الحياة يتحوّل إلى رغبة في الموت؛ ويصبح احترام الموتى مزيجاً من الاحتقار والحسد والشعور العميق بالهزيمة؛ وما كان حدثاً جليلاً، أي وفاة الأب، يضيع في عادية الموت، لا بل في تفاهته. بالإضافة إلى ذلك، تعمل رواية خليفة على تجريد الأبطال من الطابع المثالي على نحو مقلق. عبد اللطيف، الذي انخرط في ثورة دامية ضد الأسد ونظامه مجازفاً بحياته، أفرغ من هذا الدور النبيل. يكشف السرد مثلاً جنبه تجاه أخته ليلي، ويظهر أنّ حياته كانت مبنية على أوهاج تخفي إخفاقاته، وأنه كان غير واقعي في التزاماته السياسيّة متجاهلاً علامات الهزيمة. تحطّم الرواية أيضاً صورة الرجل المثاليّة حين تعطي جثته القدرة على اختزال حياته كاملةً، فالصورة الأخيرة "لا يمكن محوها من الذاكرة، وهي تعبير عن خلاصة البشر¹⁶⁵".

كذلك بلبل الذي أخذ على عاتقه بشجاعة مسؤوليّة تحقيق الوصية، قدّمه أخوه والراوي كرجل شديد الجبن. هذه هي أيضاً صورته عن نفسه، هو الذي "لا يجرؤ على الاعتراف بأنّ الحياة هي مجموعة أفعالٍ تافهة لا بدّ ستنتهي¹⁶⁶"، وهو الذي يعرف بأنّه "أكثر خنوعاً من الجميع¹⁶⁷"، وأنه ليس إلا "حذاءً قديماً يسير وسط الحشود¹⁶⁸". هذا هو بلبل في عيني ذاته، وقد تخيل نفسه مراتٍ عدّة معاتباً أباه بهذه الكلمات: "أنت مثلي [مخصي]، لكنك تغلّف وهمك بكلامٍ كبيرٍ عن تحرير فلسطين [...] وعن العائلة [...] أنت ككلّ الفقراء تريد لأولادك أن يصبحوا أطباء ومهندسين ناجحين، وفرادتك هي وهمٌ كبيرٌ دفعنا نحن أبناءك ثمنه¹⁶⁹".

بشكلٍ عام، تُظهر الرواية حياة الأولاد الثلاثة، وماضيهم ومستقبلهم، كسلسلةٍ طويلةٍ من الإخفاقات العائليّة والشخصيّة والمهنيّة. أمّا حاضرهم، كحاضر حسين، "ما هو إلا انتظارٌ عدميّ للاشيء¹⁷⁰". باختصار لا يوجد، باستثناء الجثة، أي شيءٍ مكتملٍ في هذه الرواية، حتّى أنّ الأحياء صاروا يستقون منها علامات وجودهم: "الجثة التي تتهدى هي الحقيقة الوحيدة الباقية له [بلبل]، تُشعره بأنه كائنٌ حقيقيّ¹⁷¹".

العدميّة الشميّة

تطرح رواية "الموت عمل شاق" مسألة العدميّة على نحوٍ مكثّف. بدايةً، تتجلّى هذه الأخيرة كتدميرٍ حتميٍّ للقيم، فالمحبيب يقلب "خراءً"، ويفقد كلُّ شيءٍ قيمته. تظهر العدميّة كذلك كفقدانٍ للمعنى يرافق تدمير القيم. وحتّى لو أبقت الرواية على بعضٍ من المعنى، كمفهوم الثورة بالنسبة إلى عبد اللطيف السالم، فإننا سرعان ما نكتشف عجز الشخصيات عن توفير شروط تحقيق هذا المعنى. لقد حُكم إذن على هذا المعنى بالبقاء مستحيلًا: ثورةً مستحيلًا، عدالةً مستحيلًا، إلخ. في المقام الثالث، تكون العدميّة انقلاب الحياة على ذاتها،

164 المرجع نفسه، ص 111.

165 المرجع نفسه، ص 15.

166 المرجع نفسه، ص 37.

167 المرجع نفسه، ص 68.

168 المرجع نفسه، ص 134.

169 المرجع نفسه، ص 101.

170 المرجع نفسه، ص 97.

171 المرجع نفسه، ص 80.

فالأحياء يغارون من موتاهم. ترسخ الرواية سلطة الجيفة التي تسيطر على كامل المشهد بلامبالاتها المطلقة، ولكن أيضاً برائحتها. وإذا تأملنا جدياً المكانة التي تشغلها الروائح في هذا النص، أعتقد أننا نستطيع توصيف هذه العدمية بالعدمية الشمية، قارئين الرواية كاملةً انطلاقاً من حالات البحث المختلفة عن الروائح.

يكن دافع رحلة الإخوة في البحث عن رائحة معينة، رائحة ليلي. يريد عبد اللطيف السالم أن يُدفن بجانب أخته، وفي الصفحة الأولى من الكتاب نقرأ ما يلي: "عظامه سترتاح بعد زمنٍ طويلٍ قرب رماد أخته ليلي، كما قال. وكاد يضيف قرب رائحتها، لكنه لم يكن متأكداً من احتفاظ الموتى برائحتهم نفسها بعد أربعين عاماً¹⁷²". لم يكن متأكداً من الناحية الواقعية، لكنه شعر بذلك في تهويماته، فجد ليلي يثير الكثير من التخيلات، لأنه في نهاية المطاف جسدٌ أسطوري. لنتذكر أن ليلي انتحرت حتى لا تمنح جسدها في الزواج، فبقي هذا الجسد بعيد المنال، مهيجاً مخيلات الأحياء. لإخفاء حقيقة انتحارها، اعتمد أفراد العائلة "مبدأً أن الحكاية التي تريد محوها حرقها واجعلها عدة حكاياتٍ بنهاياتٍ وتفصيل مختلفة¹⁷³". هكذا، ادعوا مثلاً أن ليلي أحرقت نفسها لأنها كانت مصابةً بالجذام، وكذلك زعموا أن جمالها كان مزيفاً وأنها كانت تُخفي تشوهاً خفياً. لكن النتائج جاءت غير متوقعة، فتعددت السرديات جعل من ليلي أسطورة: "أسطورتها تكبر يوماً بعد آخر، تثير المخيلة وتباعد بينها وبين الأحياء¹⁷⁴"، حتى أنها عدت قديسةً في عيون العشاق المكولمين الذين يُنشدون لها الأغاني ويذكرون جمالها البري. العودة إلى رائحة ليلي كانت إذن، قبل كل شيء، عودةً إلى جسدٍ متخيلٍ ينبعث منه عطرٌ خاص.

لكن العودة إلى الجسد المتخيل تكلفت بالفشل. نظام المخيال (l'Imaginaire) لا يسود في هذه الرواية، لأن جسد عبد اللطيف المتحلل لا يرقى إلى الحالة الأسطورية التي تُعين جسد ليلي، ولا يليق به أن يدفن بجانبه، بل يصير "كتلةً متفسخةً تنبعث [منها] روائح بشعة، وتتناسل الديدان من [خاصرتها]¹⁷⁵". النظام الرمزي (le Symbolique) لا يسود أيضاً، فموت عبد اللطيف لا يدخل في منظومة الجداد، ولا يخضع لأي عملية ترميزية. على العكس من ذلك، يُختزل جسده في شيء يسقط من وجود الأحياء كالعائط، في شيء عصي على الترميز. بحسب جاك لاكان، ترتبط الرمزية باسم الأب (le nom-du-père)، أو بما يمثله، هو الذي يسمح للغة، من خلال القانون الذي يفرضه، بأن تكتسب قدرتها الرمزية. لكن في رواية خالد خليفة، حتى هذا "الاسم" مُختزلٌ إلى حالة "الخراء"، فبعد إحدى مشاجرات حسين مع والده، يقصّ الابن اسم عبد اللطيف السالم من بطاقة هويته قائلاً لأبيه: "سأضع مكانه كلمة خراء¹⁷⁶". يجتاح تدفق البراز النصّ بأكمله، ويغمر الأب الحيّ والأب المتفسخ، في الحياة كما في الموت.

لا يسود العنصر الرمزيّ أو المتخيل، بل تسود مقاومة هذين العنصرين. هناك شيء لا يمكن ضبطه أو الإحاطة به في صورةٍ أو في رمزٍ؛ شيءٌ تنقلب أمامه اللغة مستهلكةً وتافهة؛ شيءٌ قد يسميه لاكان "الواقع" (le Réel). إذا كان السياق الرمزيّ يسود عبر الكلمة، والمخيل عبر الصورة، فهذا الشيء الآخر، بحسب الرواية، يسود على ما أعتقد من خلال الرائحة، خصوصاً رائحة الموت التي تحتل في النهاية فضاء النصّ بكنيته.

172 المرجع نفسه، ص ٥.

173 المرجع نفسه، ص ٦١.

174 المرجع نفسه، ص ١٥٠.

175 المرجع نفسه، ص ١٣٥.

176 المرجع نفسه، ص ٨٦.

بينما كان عبد اللطيف السالم يبحث عن رائحة أخته، كان أولاده يسعون إلى التخلص من رائحته التي زكمت أنوفهم حتى وصلوا إلى "حافة الإغماء"¹⁷⁷. لقد حاول الإخوة الثلاثة خلال الرحلة السيطرة على رائحة الميت. فأحضروا العطور معهم، وأحاطوا الجثة بقوالب الثلج، وجددوا مراراً هواء الميكروباص، لكن جميع محاولاتهم باءت بالفشل، فإزاء رائحة الجثة يستحيل فعل أي شيء. عبد اللطيف الذي حرس مقابر الشهداء، وزرع الورود العطرة فوق جثامينهم الدفينة، معتبراً "ترتيب المقبرة مهمة مقدسة"¹⁷⁸، صار جيفة يريد الجميع التخلص من رائحتها. لم يبق منه إلا "حقيقته الوحيدة": "بعض عفنٍ وقروح"¹⁷⁹ وأوهام ضائعة.

أقرأ إذن رواية "الموت عمل شاق" من خلال ديناميات البحث عن روائح معينة والهروب من روائح أخرى. والحال أن هذه الديناميات تطبع علاقات تتعدى روابط الأبوة والبنوة. على سبيل المثال، حرّر عبد اللطيف السالم نفسه من ذكريات زوجته الميتة بتوزيع الملابس التي لا تزال تحمل رائحتها: "يجب التخلي عن رائحة من تريد طردهم من ذاكرتك"¹⁸⁰. بهذه الطريقة أيضاً، تمكّن من بناء علاقة مع امرأة أخرى، نيفين¹⁸¹. يحاول بلبل أيضاً التخلص من رائحة زوجته "البغيضة"¹⁸² ورائحة منزله القديم. لقد اعتاد حين كان يجامعها أن يستحضر رائحة لميا، المرأة التي ما زال يحبها. حبه للميا أيضاً له بعد شمي شديد الحضور، ففي أعماقه كان بلبل يعتقد أن لميا "إلهة تستحق العبادة [...] لا يتخيلها زوجة تقطع شرائح البصل، وتقوح رائحة الطبخ من ثيابها"¹⁸³. أما هي، فلم تخبره "بأن أثوابها المنزلية غارقة في رائحة البصل"¹⁸⁴.

تتفوق رائحة الجثة على جميع الروائح الأخرى التي تحدّد تحركات الشخصيات في الرواية: رائحة تسود بامتياز حتى عندما تغيب. مثلاً، حين رجع بلبل إلى شقته بعد الرحلة إلى العنابية، لاحظ أن "رائحة أبيه تقوح في كل زوايا البيت وتزكم أنفه"¹⁸⁵. في "الموت عمل شاق"، تتكفل رائحة الموتى أيضاً بإعادة تشكيل أجساد الأحياء: "تنفسوا موت أبيهم كما لم يتنفس أحد موت حبيب، تغلغت [رائحته] في جلودهم وسرت في دمهم"¹⁸⁶. تقدّم هذه الرواية التحوّلات الفعلية التي طالت الأبناء الثلاثة، والتي نتجت عن تحلل جسد الأب. صار حسين غريب الأطوار، وبدأ يغني أغاني سارية السّواس الهابطة بينما كان جسد والده يتفسخ خلفه. في السياق ذاته، تمكّن حسين غضب عارم، وحاول التخلص من الجثة وضرب أخته وأخاه. ظهرت على بلبل أيضاً علائم الجنون، وتساءل أهل العنابية بجدية عند رؤيته "عن حقيقة جنونه"، "فعيناه [زائغتان]، يدها [مرتجتان]، [و] جسده [...] يختلج"¹⁸⁷. أمّا فاطمة فأصيبت بالبكم، وفقدت القدرة على إصدار رموز لغوية صوتية. وعندما التقى بلبل بأخته بعد اعتقاله على حاجز داعش، "حاولت للمرة الأخيرة استعادة

177 المرجع نفسه، ص ١٠٠.

178 المرجع نفسه، ص ٦٦.

179 المرجع نفسه، ص ١١٤.

180 المرجع نفسه، ص ٧٣.

181 كان حبه لنيفين صادقاً وقوياً. ولكنها كانت في أعماقها تتمنى أن تتخلص من الرجال الذين تعتبرهم حملاً إضافياً، وتود أن "تحقق من أثقالها وترمي الزوائد من حياتها، الرجال فائضٌ يجب رميه، جرّبت مرةً ثانية العيش مع عبد اللطيف، لم يستطع تغيير وجهة نظرها [...] اكتشفت سرّ تعاستها الدائمة، لم تكن عاشقةً في يوم من الأيام" (ص ٦٥-٦٦).

182 المرجع نفسه، ص ٥٦.

183 المرجع نفسه، ص ٥٥.

184 المرجع نفسه، ص ٥٧.

185 المرجع نفسه، ص ١٥١.

186 المرجع نفسه، ص ١١٤.

187 المرجع نفسه، ص ١٤٩.

صوتها، ازداد بكاؤها حين اكتشفت عدم قدرتها على الكلام، تمكّن الخرس منها تماماً". أمّا هو، فقد "حسدها على صمتها الأبدي"¹⁸⁸.

لا نشهد في هذه الرواية فقط تغييرات أبناء عبد اللطيف السالم الثلاثة، بل أيضاً تحولاتهم التدريجية إلى جنث. مثلاً، في ليلة باردة، شعروا بأنّ سيارتهم صارت "كتابوت كبير يتقاسمونه هم الأربعة، أكثرهم طمأنينة كان الجنّة التي لا تعرف الخوف والقلق، تنتفخ بهدوء، تتلون باللون الأزرق، لا يعينها أنّها قد تنفجر بين لحظة وأخرى"¹⁸⁹. لن يكتفي الإخوة بمشاركة الجنّة ما يشبه قبرها، بل ما يخرج منها أيضاً. لذا، لا تستسلم فاطمة فقط إلى عالمها الجديد الأبدى، بل تُقبل عليه من دون أن تقاوم الديدان التي تخرج من جيفة والدها¹⁹⁰، وهذه أيضاً حال أخيها. كلما اجتاحتهم رائحة الجنّة، ازداد خضوعهم إلى تلك الصيرورة الغريبة، أي التحول إلى جنث.

الأنف الفلسفي

نقرأ رواية تجيّف شميّاً كلّ شيء. أفصد بـ"العدميّة الشميّة" تلك العدميّة المدركة حسيّاً حين يتحقّق تدمير المعنى والقيم والشخصيات عبر الحواس. ويصبح الأنف على وجه الخصوص شديد الحساسية تجاه رائحة الموت التي تطغى على كلّ رائحة أخرى. مع ذلك، وعلى الرغم من أنّ الرواية تركّز على هذه العدميّة من خلال استعصاء نظام المخيال والنظام الرمزيّ، يمكن القارئ اعتبارُ فعل الكتابة نفسه، في مستوى ثانٍ، ديناميّة انتقالٍ من عدميّة سلبية (تختزل في السؤال التالي: ما قيمة هذا العالم، وما معنى هذه الحياة الفارغة؟) إلى عدميّة مأساويّة. بمعنى آخر، إنّ تدمير القيم لا يمنع الخلق السوداويّ، على الرغم من كل شيء بل يحرضه.

حين نصف العدميّة التي تسود النصّ بالشميّة، نعيد إلى الأنف مركزيّته، فالأنف غالباً مهملاً في تاريخ الفلسفة. لا نتحدث هنا عن العين التي تحتلّ تقليديّاً المقام الأرفع بين الحواس، إلى حدّ صار عنده النظر مرادفاً من مرادفات الفكر. ولا نناقش مكانة الأذن التي تصغي إلى ما ينطقه الآخرون من كلماتٍ وتمييز أصواتهم، أو اللسان الذي يتكلّم ويتعرّف النكهات، أو الجلد الذي يغلف الجسد، ويجعل حياة الكائن ممكنة، ويوفّر شروط اللمس والمداعبة والجماع. نحن نتحدث هنا عن الأنف!

قد يكون تهميش الشمّ في تاريخ الفلسفة مرتبطاً بالرغبة في رفض الوجوديّة الجسديّة، وهي فرضيّة لا يمكنني أن أناقشها في إطار هذا النصّ. نذكّرنا الروائح الكريهة، أكثر من حواسنا الأخرى، بحال الوجود الجسديّ للإنسان. لكننا حين نقارب الجسد في الفلسفة، غالباً ما نذكر الإدراك، والمعرفة، واتحاد الروح بالجسد، والأخريّة، والجنس، في الوقت الذي تحيلنا حاسة الشمّ في رواية خالد خليفة على البراز والتحلّل، وعلى كلّ المواد المقرّزة التي نادراً ما نناقشها في الفلسفة. كأنّ هذه المواد تثير أشياء يصعب التفكير فيها فلسفيّاً، أشياء ترتبط في سياق النصّ هنا بالعدميّة. يثير الأنف أيضاً حالاتٍ بدائيّة، لذا اعتدنا اعتبارَه الحاسة "الأدنى": تكون هذه الحاسة متطوّرة عند الحيوانات وعند من تعودنا أن ندعوهم "بالمتموحشين"، لكننا نعتقد

188 المرجع نفسه، ص ١٤٩.

189 المرجع نفسه، ص ١٠٥-١٠٦.

190 المرجع نفسه، ص ١٤٢.

أنها ضعيفة عند من نسميهم "بالمحضرين". يفترض سيغmond فرويد مثلاً أن حاسة الشم تتراجع لدى البشر لصالح الحضارة بفعل ما يطلق عليه اسم "الكبت العضوي"¹⁹¹.

عبر مسألة الشم، تفتح قراءة هذه الرواية الباب إذا للخروج من "الشيء الإنساني" المتحضّر، كما نتصوره عامة. وتغذي هذه الفكرة عناصر عدة. بدايةً، يبدو استخدام كلمة "الجيفة" غريباً. تُستخدم هذه المفردة في اللغة العربية للإشارة إلى أجسام الحيوانات النافقة، ولها دلالاتٌ مشابهة في لغاتٍ أخرى ككلمة (charogne) الفرنسية و (carrion) الإنكليزية اللتين تُستخدمان للإشارة إلى الجسم الحيواني قبل الإشارة إلى الإنسان. إن تفضيل كلمة "جيفة" على غيرها يثير في ذهن القارئ الخروج من دائرة الكائن البشري. هذا ما يُظهره المشهد الأخير في الرواية، حين يعود بلبل إلى بيته ليكتشف أنه "الآن جيفة أيضاً"¹⁹²، جسدٌ حيواني في طور التفسخ. "وضع رأسه تحت صنوبر المياه الساخنة أراد رؤية ذوبان ملامحه وتلاشيها"، فتجلى شبيهه بجيفة والده التي فقدت أيضاً ملامح وجهها. وحين ذهب بلبل أخيراً إلى الفراش، "شعر بأنه جردٌ كبيرٌ يعود إلى جحره البارد، كائنٌ لا لزوم له ومن الممكن التخلي عنه ببساطة"¹⁹³. التعبير صاعقٌ: جردٌ كبيرٌ لا إنسان، جردٌ تطوّرت لديه حاسة الشم على نحوٍ غريب.

في النهاية، نحن نقرأ روايةً تقدّم، من وجهة نظري، أنفاً فلسفياً يستنشق الموت عدمياً. من المهم أن نذكر في هذا الصدد أن بلبل قد درس الفلسفة ولكنه فقد حماسه بسبب النظام الفاسد المهيمن في جامعته. "أراد فهم العالم، حاول أن يكون طالباً متميزاً، لكن كل شيء كان ضدّ أحلامه، أساتذته يكرهون التفكير ويبيعون أسئلة الامتحان والعلامات، كل ما هو ضدّ الفلسفة موجودٌ بكثرة في قسم الفلسفة"¹⁹⁴. لذا، هجر بلبل عالم الفلسفة ليعمل موظفاً في مؤسسة الخزن والتبريد، "يسجل كميات البندورة والبصل المعدة للتخزين، وفي نهاية الموسم يسجل حجم التلف"¹⁹⁵. ربما نحن الآن أمام نوع آخر من الفلسفة، بعيداً عن العالم الأكاديمي. إنها الفلسفة الشمية المتجذرة في أنفٍ اكتسب حساسية خاصة تجاه روائح ومصائر الجسد الميت. يطرح الأنف هنا، كموثياً، مساحةً جديدةً لتطوير فكرٍ فلسفي حول الجسد المتفسخ.

تقضي المسارات الجديدة التي تشقها رواية "الموت عمل شاق" إلى تحرير العدمية من سلطة العقل. لا يعني هذا فصل العدمية عن آليات التفكير، بل تصوّر العدمية بعيداً عن حصرها في المجال الذهني، إذ إنها تتجذر قبل كل شيء في معيشات الجسد. تقوم رواية خالد خليفة بتأصيل العدمية في الجسد، ففي جسده يختبر المرء فقدان القيمة والمعنى، وفي جسده أيضاً يحسُّ بالرغبة في الموت. أمام هذا الإحساس، يفقد كل شيء مثاليته: الحب والأبوة والبنوة والأخوة، وحتى الحقيقة البشرية. هذه آثار ما يستكشفه الأنف في الرواية.

أركز على كلمة "هنا"، لأنّ الفلسفة العدمية هذه لا تُعمّم، فيمكن لظروف الموت نفسها أن تقضي إلى نتائج أخرى. يغزو الموت عالم الأحياء الناجين في سوريا، فنُفقت حتى إمكانية دفن الموتى بكرامة، وتضيع الحدود الفاصلة بين من بقي ومن رحل في مدنٍ وبلداتٍ ينظر سكانها بعضهم إلى بعض "كموتى مقبلين"¹⁹⁶. تدمر هذه المواجهة الدائمة مع الجثث ومع عالمها الشمي الأحياء فتقلب أيضاً صنفاً من صنوف التعذيب الذي

¹⁹¹ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, trad. Charles Odier et Jeanne Odier, Paris, PUF, 1986, p. 58.

¹⁹² "الموت عمل شاق"، ص ١٥١.

¹⁹³ المرجع نفسه، ص ١٥١.

¹⁹⁴ المرجع نفسه، ص ١٠٢.

¹⁹⁵ المرجع نفسه، ص ١٠٢.

¹⁹⁶ المرجع نفسه، ص ١٢.

يمارس في المعتقلات. يخبرنا العديد من الناجين أنّهم عاشوا مع الجثث التي تُركت تتحلل في الزنازين لتحطيم المعتقلين. البعض منهم لن يتعافى أبداً، والبعض الآخر يحاول مواصلة النضال المأساوي في سبيل العدالة، كلٌّ على طريقته، ضد العدميّة أو رغماً عنها.

كُتِبَ النصّ بالفرنسيّة ثمّ تُرجم إلى العربيّة.

المراجع

خليفة، خالد، "الموت عمل شاق"، بيروت، نوفل، ٢٠١٥.

Freud, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, trad. Charles Odier et Jeanne Odier, Paris, PUF, 1986.

Khalifa, Khaled, *La mort est une corvée*, trad. Samia Naïm, Arles, Actes Sud, 2018.

باسم الجسد، السرّ ملحق في وداع حسّان عبّاس

نبراس شحيّد

"عظيماً كان حبّه لها حتّى كاد يحطّم غطاءً تابوته، لو لم تكن الزهرة التي
وضَعَتْها عليه ثقيلةً جداً".
باول تسيلان، "ضوء معاكس".

بين سرّين

"الجسد في رواية الحرب السوريّة". كان هذا عنوان المخطوط. اتصل بي المعهد الفرنسيّ للشرق الأدنى
كي أراجع به هدف نشره. لكن، عندما اكتشفت أنّه مهورّ باسم حسّان عبّاس¹⁹⁷، وجدتُ أنّني غير مؤهّل
لذلك، تردّدتُ، رفضتُ، ثمّ قبلتُ. وبعد أن عُصتُ في النصّ كتبتُ تقريراً مغفلاً أرسل إليه. سألني حسّان
عندما التقيت به لاحقاً: "هل أنت كاتب التقرير؟" هزرت برأسي من دون إخفاء تعجّبي: "كيف تعرف ذلك؟"
- "لأنّه مكتوب بكثيرٍ من المحبة"، أجابني. هكذا، تمّ اكتشاف الاسم من دون أن يباح به.

أتصفّح اليوم بشجن الكتاب الناجز الذي صدر قبل وفاة حسّان بأيام وأقلّبه قائلاً: قد يكون هذا الكتاب الوليد
يتيماً وصيّته. قد يحمل ربما سمات سرّ ثانٍ، غير السرّ البسيط المرتبط باسم قارئٍ مغفّلٍ، فضحته محبّته
أمام عيني المؤلف: الجسد كسيرٍ مكنون. وما السرّ سوى ما يصمّت بعد موت صاحبه؟ نعم، ولكنّ السرّ أيضاً
يخترق بظلاله وسكّاته بوح القول، تاركاً بين الكلمات راسباً في هاوية متعاطمة. هو شيءٌ لم يردّ قوله ذلك
الذي سيرحل أو لم يستطع أن يفضي به عندما كشفه. هو حفنة صمتٍ تبقى عصيّة، تززع نظام الأشياء.
إنّ فعل *secerno* اللاتينيّ الذي اشتقت منه كلمة *secret* (سرّ) يعني "وضع أمرٍ ما جانباً": فسابقة الكلمة
se، التي هي أداة فصل، ترتبط بفعلٍ ذي دلالةٍ زراعيّة، إذ يحيل الفعل *cerno* على عمليّة غربلة الحبوب¹⁹⁸.
قد يمكّننا هذا التأمّل من أن نرى في كلمة "سرّ" راسباً في غربال المعرفة يمتنع على كلّ انخراطٍ في منظومةٍ
معينة. وقد يكون المطرود من كيانٍ ما، أو المنبوذ مما يُعَلّم، وقد يكون انفلاتاً يخصّ الجسد في سياقنا هنا،

¹⁹⁷ كان حسّان عبّاس أستاذاً وباحثاً وناشطاً في المجتمع المدنيّ السوريّ لا يعرف التعب. عمل أستاذاً في المعهد الفرنسيّ
للشرق الأدنى في دمشق ثمّ في بيروت، وفي المعهد العالي للفنون المسرحيّة في دمشق. ومنذ عام ٢٠١٦، أدار برنامجاً بحثياً
عن الثقافة كشكلٍ من أشكال المقاومة في الجامعة الأميركيّة في بيروت. تناولت أبحاثه ودروسه بخاصّة موضوع المواطنة،
ولا سيّما علاقاتها بالثقافة وبالسياسة في سوريا. وساهم في إنشاء العديد من الجمعيات، منها جمعيّة حقوق الإنسان في سوريا
والرابطة السوريّة للمواطنة. وهو مؤلّف عددٍ من الكتب، منها "الموسيقى التقليديّة السوريّة" و"لا تغمض عينيك" و"الجسد
في رواية الحرب السوريّة"، وترجماتٌ كثيرة. تُوفي في ٧ آذار ٢٠٢١.

¹⁹⁸ Arnaud Lévy, « Évaluation étymologique et sémantique du mot secret », *Nouvelle revue française de psychanalyse*, n° 14, 1976, p. 117-129.

وقبل كلّ شيءٍ الجسد المأساويّ، ذلك الذي يخلخل كامل حيواننا الهشّة. السرّ الذي بدا لي نافلاً في تجلّيه الأوّل، سرّ الاسم المفضوح، يصبح هنا سرّ جثمانٍ، أيّ ذلك الراسب الصامت الذي تناوله كتابُ حسان عبّاس الأخير: اللحم والدم عندما ينسلان من اللّغة.

هذا السرّ هو موضوع الملحق هنا، نصّ لا يمكن اعتباره قراءةً أمينةً لهذا الكتاب، فضلاً عن أنّه ليس تقديماً لكتاب حسان عبّاس. يندرج هذا الملحق بالأحرى في "بين بين" يكاد لا يفتح على شيءٍ، بل يسعى – بالضبط ومن دون بلوغ الهدف – إلى استقبال اللاشيء.

"العدميّة" كلمة أخيرة

كما يشرح حسان في كتابٍ آخر، "صورّ من لحمٍ ودم"¹⁹⁹، ثمّة ديناميتان أساسيتان يظهر عبرهما الجسد في سوريا. الديناميّة الأولى ملحميّة، تكلّلتها صور المظاهرات التي اندلعت عام ٢٠١١ في العديد من المدن السوريّة، وفيها تتوحّد الأجساد الثائرة في كيانٍ جامعٍ وسرديةٍ مشتركة. أمّا الديناميّة الثانية فعمليةٌ تذويتٍ يشرع من خلالها الجسد الفرديّ في سرديته الخاصّة التي تنفصل عن المنظومة الجامعة.

يرسم كتاب "الجسد في رواية الحرب السوريّة" الانسحاب التاريخي للديناميّة الأولى المتزامن مع تكثيف الأخرى. ويعجّ هذا التكتيف بصور الجسد المذوّت مأساوياً إلى أن يُباد، فتحلّ صورة "الشهيد" مكان صورة "الجماعة" الثائرة. يدرس حسان عبّاس بزوغ هذا الجسد الجثمانيّ في المشهد الروائيّ السوريّ منذ ٢٠١١، بعد النظر في بعض سماته حيّاً. من هذا المنطلق، يسلّط الضوء بخاصّة على المعاني التي تأخذها الصفات الفيزيائيّة للجسد عبر قراءة خمس عشرة رواية نُشرت ما بين ٢٠١٢ و٢٠١٧، منوّهاً بالموقع المركزيّ الذي تحتلّه بعض الصفات الفيزيائيّة على حساب ملامح أخرى، وبإحالاتها على واقعٍ ثقافيّ وسياسيّ مرّكب. وفي الختام، يتناول المسارات التي أودت بالجسد الفرديّ إلى الانخراط في صميم السرد الروائيّ، ويقارب هذا الجسد كمجازٍ يحيل على الوضع في سوريا وعلى حالات القوى المتصارعة فيها. هكذا ترتسم لوحة الأدب السوريّ الجديد جسديّاً.

"تبدو هذه الملاحظات المستنتجة في ختام هذه الدراسة "طبيعية" بالنسبة إلى أدبٍ مكتوبٍ على خلفيّة الحرب، غير أنّها تشير باعتقادنا إلى ملامح تشكّل ثقافةٍ جديدةٍ حول الجسد"²⁰⁰. لا شيء يبدو مفاجئاً إذاً في هذه الدراسة المثريّة والثاقبة، يقول الكاتب. ومع ذلك، هناك جملةٌ أخيرةٌ تخلخل هذا الانطباع، إذ تدسّن فكرة العدميّة على اعتبارها الأساس الفلسفيّ الجديد لكتابة الجسد. في هذه "العدميّة"، لا يقول حسان إلا القليل أو لا شيء تقريباً. ولا تظهر الكلمة إلا مرّةً واحدةً في كتابه، تحديداً في الخاتمة. يبدو أنّ كلّ شيءٍ يفود إلى هذه "الفلسفة"، ولكنّها ما أن تبرز في النصّ حتّى تصمت. لقد أضيفت سطور الكتاب الأخيرة لاحقاً إلى المخطوط الأوّل، كما لو أنّ المؤلّف وجد من الضروريّ إلحاقها من دون أن يشاء قول المزيد، مخلفاً وراءه سرّاً مفتوحاً يطلّ على العدم الذي ينال من اللحم والدم.

¹⁹⁹ حسان عبّاس، "من الجسد الملحمي إلى الجسد التراجيديّ"، في "صورّ من لحمٍ ودم"، بيروت، المعهد الفرنسيّ للشرق الأدنى، ٢٠٢١.

²⁰⁰ حسان عبّاس، "الجسد في رواية الحرب السوريّة"، بيروت، المعهد الفرنسيّ للشرق الأدنى، ٢٠٢١، ص ١٣٦.

"عذراً لأتّي لم أشأ القول"

نجهل هويّة مُطلق هذه الكلمات. في مقاله عن البِنوة بين الأدب والنصّ المقدّس، "الأدب في السرّ"، يحيط جاك دريدا هذا القول بعلامتي تنصيص فيحوّله إلى استشهادٍ مُغفل. ويغامر الفيلسوف بأن يضع هذه الكلمات على لسان إبراهيم أثناء التضحية بإسحق، مقارياً موضوع السرّ على نحوٍ جديد. من بين "جميع من حملوا سرّاً مطلقاً (وهم لا يُحصون في التاريخ)، سرّاً رهيباً، سرّاً غير محدودٍ"، يختار دريدا أن يعود إلى الشخصية البدئية للأديان الإبراهيمية، التي هي أيضاً "أصل هذه الأرومة التي بدونها لما استطاع ما نسميه الأدب أن يظهر كأدبٍ تحت هذه التسمية"²⁰¹.

بالنسبة إلى إبراهيم، السرّ مزدوج. فمن جهة، لا ينبس "أبو المؤمنين" بأيّ كلمةٍ حول الأمر الإلهي بالتضحية بابنه، بذبح "العهد" المقطوع و"الوعد" المستقبلي؛ فبين الله وبينه يجب ألا يكون هناك أيّ طرفٍ آخر، أيّ شاهد. ومن جهةٍ أخرى، تفضي هذه العلاقة مع المطلق إلى "سرّ الأسرار" الذي يخصّ السبب الكامن وراء أمر الله بنحر إسحق. وبسبب غياب الإجابة على هذا السؤال السحيق وانعدام معنى هذا الفعل الأضحوي، يبقى إبراهيم وحيداً أمام الهاوية التي ستبتلعها. نرى في ملامح هذا الأب، القاتل في طور التكوّن، حارساً أميناً لتدمير المعنى، إذ يبقى وقياً لهذا التدمير حتّى النهاية، أي حتّى رفع سكينه لذبح ابنه، لذبح الوعد والعهد. لن نخون دريدا كثيراً إذا اعتبرنا إبراهيم وجهاً للعدميّة واللامعنى، هذا اللامعنى الذي ينهش جسدَ عزّ الناس إليه. ومنذ تلك اللحظة، يصير جسد الابن المكان القصي لظهور السرّ، لكن تحديداً حين يفقد هذا الأخير مضمونه، معناه ومغزاه.

"عذراً لأتّي لم أشأ القول"، تستطيع هذه الكلمات أن تكون إذاً ترجمةً لردّ إبراهيم على نظرات إسحق المتسائلة القلقة: "الله يرى لنفسه الحملّ للمحرقة يا بني" (سفر التكوين: ٢٢، ٨). هو قولٌ دون قول، وصمتٌ تهجسٌ به المقاطع الصوتيّة الجريحة، يطعن الكلمة في أعماق كيائها. عذراً لأتّي لم أشأ القول، أو لأتّي لا أستطيع أن أفشي السرّ، سرّ أسرار موتك الوشيك بلا غاية، سرّ جرمي الجاهزة للاقتراف، سرّ جسدك المأساوي الذي سيهدم جثّة عمّا قريب. في هذا التخييل الأدبيّ، يختلط الصمت المنبثق من الكلمات مع استحالة القول كاستحالة مؤبسة لفعل القول.

إنّ سرّ الأسرار الإبراهيمي ينضوي على عدم. ورأى دريدا في هذه السردية التوراتية عمليةً تلغي طابع القداسة عن الكتاب المقدّس الذي انتزعت منه: "لم يعد ثمة شيء مقدّس في العالم عند إبراهيم، لأنّه مستعدٌ للتضحية بكلّ شيء. وهذه المحنة قد تكون تالياً مساراً لنزع طابع القداسة عن العالم. وبما أنّ السرّ فقد مضمونه، لا نستطيع القول إنّ السرّ المكنون هو سرّ مقدّس"²⁰². في صميم النصّ التوراتي، ومع إعدام الوعد المستقبلي الذي يمثله إسحق، يُتفتح إذاً أدبٌ دنيويّ يفضي إلى انحلال النصّ المقدّس نفسه.

هو سرّ مُغرّق في هاويته، لا لأنّه يخفي شيئاً، بل لأنّ لا شيء نخفيه في هذا السرّ الذي به نسكن عالماً فقدّ قدسيته. عالمٌ من دون مطلق، عالمٌ يستدعي فيه أمرُ الله أخيراً تفكيك ذاته الإلهية. في هذا السياق، يفتح طلب الغفران على ما لا يُعتقَر. "عذراً لأتّي لم أشأ القول". قد يوجّه إبراهيم هذا الطلب إلى الله، لا لأنّه رفض طاعة أمره، بل لأنّه بالأحرى خضع لهذا الأمر "المستحيل مرتين". مستحيلٌ أولاً لأنّه يرتبط بالأفدح، ولأنّ الله ثانياً قد أوقف تنفيذه. هكذا وجب على طلب الغفران أن يخرج ربما من فم الله بالذات، كما لو أنّ طلب الغفران كان في المحصلة عهداً يعقده الإله مع نفسه، ويحقّقه في الجسد المائت لإبراهيم الذي تقترسه لواعج

²⁰¹ Jacques Derrida, *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1992, p. 163.

²⁰² المرجع نفسه، ص ٢٠٣.

الندم. "يتحقّق الغفران كعهديّ يقطعه الله مع الله عبر الإنسان. ويتمّ عبر جسد الإنسان، وعبر انحرافات الإنسان، وعبر شرّ الإنسان²⁰³". جسد إبراهيم هو مكان اهتداء الله الذاتيّ حين يفقد مطلقيّته، حين يتراجع، وهو مكان العدميّة الإلهيّة التي يحيل عليها سرّ بات غير مقدّس في عالم فقدّ مستقبله المتمثّل بإسحق. يغدو هذا الجسد مكاناً للاشيء يهلك فيه كلّ مشروع معنى. عندئذٍ يلتحم في هذه العدميّة مطلق سقّط، وجسد إبراهيم القاتل بجسد إسحق المقدّم للذبح.

من وجهة النظر هذه، يجب على نشأة الأدب أن يرفدها طلبُ الغفران الذي يعترف بانحلال المطلق وينزع طابع القداسة عن النصّ المقدّس، لا بل يدعو إلى تفكيرٍ أعمّ في وضع "كينونتنا-نحو-الموت" (Sein zum Tode / être-pour-la-mort) التي فلسفها هايدغر. يصير الأدب هنا "المكان الحقيقيّ للكائن-نحو-الموت، كما لو أنّه يجب علينا أن نفهم الأدب، انطلاقاً من الموت، كحيزٍ يقبع فيه سرٌّ ما [...]". كينونة الأدب كالكينونة-نحو-الموت أو على العكس من ذلك²⁰⁴. وإذا كان لاوعينا يُعزّقنا، كما قال فرويد، في إنكار موتنا بالذات، تصبح المناورة الأدبيّة التي يقوم بها الخيال السرديّ عندئذٍ مكاناً نستعيد فيه كينونتنا-نحو-الموت، كياننا المجهول من لحمٍ ودمٍ، وسرّه الذي يفضي إلى اللاشيء.

باسم الجسد، السرّ

في الجزء الأوّل من هذا العمل الجماعيّ، "صور من لحم ودم"، طُرحت مسألة الكائن الذي يحاول أمام مرآةٍ أن يدرك نفسه في صورة جسده بعد كلّ هذا الدم المسفوك في سوريا²⁰⁵. وقبل أن تتكشف هذه الصورة كسجدٍ مأساويّ، كانت انعكاسات المرأة في الماضي تعطيه انطباعاً بأنّ "أناه" موحّدة. والحال أنّ أطياف الجثث الممزّقة التي اجتاحتها قد كسرت هذا التناغم، فحوّلت المرأة إلى انعكاسٍ أقصى لثبّتت الأنا، لتفتتها الهاجس بالأشلاء. في الكتاب الثاني، "كلمات من لحم ودم"، أردنا أن نتناول الكلمات التي تريد قول شيءٍ عن هذا الجسد، شيء يعود في النهاية إلى استحالة الإحاطة به.

بالتوازي مع المرأة، يدرك الإنسان نفسه كفرديّ عن طريق اللغة التي هي دائماً لغة الآخر لأتّها لغة تسبق تشكّل الأنا، لا بل تشترط إمكانيّة ظهورها بالمصطلحات اللغويّة والبنى النحويّة. يولد الجسد أيضاً من لغة الآخر هذه عندما يسمّى. ولكنّ الواقع المركّب الذي تسعى كلمة "جسد" إلى جوهريّته يفلت منها. ونعلم، مع نيّته بخاصة، أنّ محاولة قول "الجسد" هي تزييفٌ له: عندما نُدخله في البنى اللغويّة فإنّنا نخضعه إلى مفاهيم تأتي لتعمّم مجموعةً هائلةً من القوى المأزومة، والتمايزة بعضها عن بعض. يتناول الفيلسوف الجسد كـ"معجزة المعجزات"، "فهذه المجموعة المذهلة من القوى الحيّة [التي تشكّله] [...] تمكّنت من أن تعيش وتنمو وكأّتها تعود إلى شيءٍ واحدٍ، ومن أن تستمرّ كذلك مدّةً من الزمن²⁰⁶". هذه المنظومة الحيّة هي التي

²⁰³ المرجع نفسه، ص ١٩٦.

²⁰⁴ Derrida, *Répondre du secret*, séminaire à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales en 1991-1992, conservé à l'IMEC. Cité par Richard Pedot, « Attendu que la littérature : de Job à Abraham via Bartleby », *Le tour critique*, n° 1, 2013. [En ligne] consulté le 30 avril 2021 : letourcritique.u-paris10.fr/index.php/letourcritique/rt/priverFriendly/4/html

²⁰⁵ نبراس شحيّد، "أمام مرآة مكسورة"، في "صور من لحم ودم".

²⁰⁶ Nietzsche, *Fragments posthumes : automne 1884 – automne 1885*, *Œuvres philosophiques complètes*, tome XI, traduit par Michel Haar et Marc de Launay, Paris, Gallimard, 1982, 37[4], p. 310.

ترمز بكلمة "جسد". ولكن أن نسمي "جسداً" هذه التعددية التي تسكن اللحم والدم، والتي هي لواعية بطبيعتها ولا يمكن الإحاطة بها في نظر نيتشه، فإننا نخاطر بأن نخترل هذه التعددية في دالٍ مجردٍ يغربها عن واقعها.

يشقّ الواقع الهارب للجسد طريقه في اللغة كراسبٍ صامتٍ يفلت من الدوال (signifiants). وهذا العجز عن قول الجسد صار عجزاً مضاعفاً في واقعنا الدمويّ. فآثار التدمير في الحرب السورية تثير انقلاباً جذرياً في وجودنا، وتحدثُ شبه طلاقٍ بين اللغة والعالم الذي تسعى إلى إدراكه. ذلك أنّ الكلمات عن الأجساد الممزّقة والأجساد المعدّبة تعكس هذا الفشل في إدراكٍ لغويّ لتجربة المريع وللهاوية التي تحدّد حياة الجسد وموته.

يبدو أخيراً أن السرّ يكمن في بزوغ هذا الواقع العصبيّ على الإدماج في النظام الرمزيّ، وهو ما يُلقي الضوء على التمزّق الذي يؤسّس اللغة. أن نقول وأن نقول الجسد بخاصة، من هذا المنطلق، يستلزم إذاً طلب المغفرة: أي أننا نعتذر عمّا لا يمكننا قوله على الرغم من كلّ ما نحاول قوله. وقد يكون هذا الاعتذار هو ما همستُ به صامته السطور الأخيرة من كتاب حسّان عبّاس.

اعترافات

يسعنا في النهاية أن نتفكّر في كتابنا كمحاولاتٍ متعدّدة لصياغة طلب المغفرة. ولا يرتبط هذا الطلب بخطيئة ارتكبت، فهو لا يعود إلى فعلٍ أو إلى قولٍ، بل يعود إلى اللاشيء الذي يخترق الفعل والقول، ولا سيّما عندما نتطرّق إلى مسألة الجسد المأساويّ.

يمكننا قراءة نصّ إيما أوبان بولتانسكي كطلب مغفرة، يتفوّه به عالمٌ أصمّ أذنيه كي لا يسمع كلمات أحلام، كي لا يعاين النصّ الذي تصوّغه بجسدها: **عذراً لأننا لا نستطيع الإصغاء**. يمكننا أيضاً اعتبار دراسة نسرين الزهر طلباً آخر للمغفرة على النزعة، اللاواعية، شبه الواعية أو الواعية، التي تسكن شهادات السوريين، النزعة إلى إنكار الجسد المرذول الذي تدور حوله، وللمفارقة، سردياتهم: **عذراً لأنني لم أشأ القول على الرغم من كلّ ما أقوله**. أمّا بالنسبة إلى نصّ عبدالله الكفري، فقد يستقبله القراء كوعيّ لتعاضم العدميّة في المسرح السوريّ: **عذراً لتسييد العدم على قولي كلّه**. ويمكن كاترين كوكيو، التي تموضع نصّها في هامش المناورة الضيق حيث تدور معركة المعنى بين "اللاشيء" و"اللاشيء تقريباً"، أن تضيف: **عذراً من جديد لجعل اللاشيء يحتلّ كلماتي كلّها، تقريباً**. قد تُصاغ مساهمتي أيضاً عن الجسد والعدميّة كطلب غفرانٍ آخر: **عذراً لترجمة العدم في رائحة نُفُلت من اللغة، لا بل تهدهدها**. أخيراً، يختبر جولان حاجي شعرياً إملاق الكلمات أمام الدمار الذي يحلّ بالجسد: "اللغة أمّ ميتة، والمحسِنون، عبر القرون، ساعون لإغاثة اليتامى بغبار حليبها"، **عذراً لأنني لا أستطيع إلا قول كلماتٍ من غبار**.

من الشهادة إلى الشعر، ومروراً بالرواية والمسرح، وأيضاً بقواعد لغة الرذل، يتأمّل هذا الكتاب في الجسد تكريماً لحسّان عبّاس الذي ربما كان ليضيف: **عذراً لأنني لم أتمكن من إنهاء ما أردت قوله**. طلبات عفوّ لا تحصى لجداً لا يمكن أن ينتهي...

كُتِبَ النصّ بالفرنسيّة ثمّ تُرجم إلى العربيّة.

المؤلفات والمؤلفون

إيما أوبان بولتانسكي مديرة أبحاث في المركز الوطني للبحث العلمي، ومختصة في الأنثروبولوجيا، وعضو في مركز دراسات العلوم الاجتماعية للدين (Césor). تتناول أبحاثها مسائل العبادة والأخرويات، وتحلل كذلك الانخراط النسوي في الدين والسياسة. لها العديد من المؤلفات، منها كتاب "الحجّ والقومية في فلسطين. الأنبياء والأبطال والأجداد" (٢٠٠٨). وأشرفت على كتبٍ جماعيةٍ مثل "التفكير في نهاية العالم" (٢٠١٤)، بالتعاون مع كلودين غوتبيه) و"الإيمان من خلال الأعمال" (٢٠١٤)، بالتعاون مع آن صوفي لامين وناتالي لوكا). نشرت نتائج دراستها الأخيرة عن متصوفةٍ مارونيةٍ من بيروت في فيلمٍ إثنوغرافيٍّ وفي كتابٍ بعنوان "جسد الآلام. التجارب السياسية والدينية والاجتماعية للنساء السوريات في انتفاضة ٢٠١١. وفي هذا الشأن، ترجمت الانخراط السياسية والدينية والاجتماعية للنساء السوريات في انتفاضة ٢٠١١. وفي هذا الشأن، ترجمت أيضاً مع نبراس شحيد كتاب "تسع عشرة امرأة. سوريات يروين" إلى الفرنسية، يضمّ مجموعة شهاداتٍ جمعتها سمر يزبك (٢٠١٩). بالتعاون مع نسرين الزهر وجان كريستوف بيسار، تعمل على جمع وتحليل مفرداتٍ من الثورة والحرب في سوريا ضمن مجموعة "شكّ" البحثية.

جولان حاجي شاعرٌ وكاتبٍ مقالٍ ومترجمٌ سوريٌّ كرديّ. من مؤلفاته "شجرة لا أعرف اسمها" (باللغة الإنكليزية، الترجمة بالتعاون مع ستيفان واتس، ٢٠١٧)، "ميزان الأذى" (٢٠١٦)، "إلى أن قامت الحرب. نساء في الثورة السورية" (٢٠١٦)، "ما تقوله العزلة" (مع إيلينا-ليديا شيبوني، بالإنكليزية والفرنسية، ٢٠١٤)، "الخريف، هنا، ساحر وكبير" (بالعربية والإيطالية، ٢٠١٣)، "الزُناة" (٢٠١١)، "ثمّة من يراك وحشاً" (٢٠٠٨)، "نادى في الظلمات" (٢٠٠٤). من ترجماته "حي أساكوسا" و"هندباء بريّة" لياسوناري كاواباتا (٢٠١٩)، "أخبار من بلاد أجنبية" (٢٠١٨) و"ذاكرة القراءة" (٢٠١٨) و"ستيفنس تحت أشجار النخيل" (٢٠١٧) و"كلّ الناس كاذبون" (٢٠١٦) و"فنّ القراءة" (٢٠١٦) لألبرتو مانغويل، "الفيل" لدان وايلي (٢٠١٤)، "دفاتر سرية" لأنطون تشيخوف (٢٠١١)، "دكتور جيكيل ومستر هايد" لروبرت لويس ستيفنس (٢٠٠٨)، "النافذة الخلفية" لألفرد هيتشكوك (٢٠٠٥)، و"المرفأ المظلم" لمارك ستراند (٢٠٠٢). صدرت قصائده ضمن كتبٍ مختاراتٍ مختلفةٍ في لغاتٍ عدّة. كما نشر العديد من الدراسات والمقالات والترجمات الأخرى في عددٍ من المجلات والصحف العربية والأجنبية.

نسرين الزهر حائزة على دكتوراه في علوم اللغة. علّمت الأسنات، وسوسيلوجيا اللغة، والترجمة، وأسس تعليم اللغة الفرنسية في جامعتي حمص ودمشق. استقرت عام ٢٠١٤ في فرنسا وعيّنت أستاذة مساعدة زائرة في جامعة باريس الثامنة. عملت بين ٢٠١٦ و ٢٠٢١ مدرّسة لغة في مدرسة الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية (EHESS)، وترأس حالياً مركز اللغة والحضارة العربية في معهد العالم العربي. بالتعاون مع إيما أوبان بولتانسكي وسيسيل بويكس وأنا بوجو، أسست برنامج "شكّ" (Shakk) البحثي، ونظمت وأدارت العديد من السيمينارات في مركز دراسات العلوم الاجتماعية للدين (Césor). تشرف أيضاً على مجموعة نشاطاتٍ تتعلّق بالترجمة عموماً وبترجمة العلوم الاجتماعية خصوصاً باللغتين العربية والفرنسية. نظمت

مع كاترين كوكيو مؤتمر "سوريا: بحثاً عن عالم" ما بين كانون الأول ٢٠١٧ وكانون الثاني ٢٠١٨، وتتناول أبحاثها الحالية المصطلحات الخاصة بالثورة والحرب في سوريا. وهي أيضاً عضو مؤسس وعضو في هيئة تحرير موقع **الجمهورية.نت** الإلكتروني. لها ترجمات عديدة، منها "الذاكرة الجمعية" لموريس هالبواكس (٢٠١٧). تنشر أيضاً بأسماء مستعارة.

نبراس شحيّد مختصّ في الفلسفة الأوروبية المعاصرة. يقوم حالياً ببحثٍ عن الجسد التراجيديّ ضمن مشروع "ماري سكوودوفسكا كوري" في جامعة باريس وفي المعهد الفرنسي للشرق الأدنى في بيروت. نشر عدّة دراساتٍ في الفلسفة والاستطيقا مثل "التدميرية تشكيليّاً" (٢٠٢١، بالتعاون مع غيوم دفو) و"الجسد في شبّاك الكتابة. نيتشه بعد دريدا" (٢٠٢٠)، وأشرف على كتاب "صورٌ من لحمٍ ودم" (٢٠٢١)، وله عددٌ من الترجمات.

عبدالله الكفري كاتبٌ ومبرمجٌ ثقافيّ يعمل في مجال التدريب والتخطيط الثقافيّين مع عددٍ من المؤسسات أهمها المورد الثقافيّ ومنظمة فريديش إبيرت. عضوٌ مؤسس في اتجاهات- ثقافة مستقلة ويشغل فيها منصب المدير التنفيذي منذ ٢٠١٤، وعضو لجنة تحكيم مختبر سانداس في المنطقة العربيّة بين ٢٠١٦ و٢٠١٩. إضافةً إلى عمله في مجال التخطيط والإدارة الثقافيّين، هو كاتب مسرحيّ قدّمت أعماله في لندن، إندبرة، نيويورك، بيروت، دمشق والقاهرة وله نصوصٌ منشورةٌ باللغة العربيّة. أخرج "الاعتراف" لوائل قدور في ٢٠١٧ ونشر وأخرج "عتبة الألم لدى السيدة عادة" في ٢٠١٢. حاز نصّه "دمشق-حلب" على المركز الأول في جائزة محمد تيمور للإبداع المسرحيّ لعام ٢٠٠٩، ووصل إلى التصفيات النهائية في مسابقة الـBBC لأفضل نصّ مسرحيّ مترجم في العالم في ٢٠٠٩. عمل كدراماتورج لعددٍ من العروض في سوريا ولبنان، ويتعاون مع فنانيين سوريّين ولبنانيّين. وهو خريج المعهد العالي للفنون المسرحيّة، قسم الدراسات المسرحيّة في دمشق (٢٠٠٧)، وحاصل على ماجستير في البحث في المسرح من جامعة القديس يوسف. يحرّر حالياً أطروحة دكتوراه في المسرح في جامعة القديس يوسف في بيروت، حيث يقوم أيضاً بتدريس تاريخ الإخراج المسرحيّ.

كاترين كوكيو أستاذة أدب مقارن في جامعة باريس. ساهمت في تأسيس الرابطة الدوليّة للتقصّي عن الجرائم ضد الإنسانية والإبادة الجماعيّة (١٩٩٧-٢٠٠٨). أنشأت مركز الأدب والمعارف في مقاومة العنف السياسيّ (٢٠٠٠-٢٠٠٨)، وساهمت أيضاً في تأسيس لجنة سوريا-أوروبا عام ٢٠١٦. نشرت العديد من الكتب، منها "داء الحقيقة أو طوباوية الذاكرة" (٢٠١٥)، "الأدب معلّقاً" (٢٠١٥)، "الطفل والإبادة الجماعيّة" (٢٠٠٧) بالتعاون مع أوريليا كاليبسكي، "رواندا. الواقع والسرديات" (٢٠٠٤). أشرفت على كتبٍ جماعيّةٍ مثل "كتاب الرؤيا. تخيل سياسيّ" (٢٠١٨)، "رواندا، ١٩٩٤-٢٠١٤" (٢٠١٧)، "الغجر والرحل. التباس أوروبي" (٢٠٠٣)، "الأدب والتاريخ في المعترك" (٢٠١٢)، "التاريخ المثقوب. الإنكار والشهادة" (٢٠٠٣)، و"في المخيمات والإبادة الجماعيّة" (١٩٩٩). قدّمت العديد من المؤلّفات مثل "ميسيسلاس غولديبرغ. لحظة مفقودة مكثّلة بالشوك والحروف" (٢٠١٨) و"أوتو كراوس، جدار ليزا بومينكا" (٢٠١٣). نظّمت مع نسرين الزهر مؤتمر "سوريا: بحثاً عن عالم" (٢٠١٧-٢٠١٨)، وتعدّ حالياً مع نائلة منصور وجويل هوبريشت وفاروق مردم بك "البلاد المحروقة. الكتاب الأسود لسوريا الأسود"

(سيصدر عن دار سوي). أسست عام ٢٠١١ سلسلة "الأدب، التاريخ، السياسة" الصادرة عن دار غارنييه، ونشرت ضمنها "كتابات حرّة عن سوريا" بإشراف فرانك مرميه (٢٠١٨).

قائمة المحتويات

إيمّا أوبان بولتانسكي ونبراس شحيّد
مقدّمة

إيمّا أوبان بولتانسكي
إيمانٌ مستمرّ بفكرة العالم: شهادة أحلام
رسالة "إلى جميع من يودون سماعها"
شهادة للعالم
العالم يميّزها
جسدٌ جنديّ أمام العالم
تعشيق عوالم متعدّدة
خاتمة

نسرين الزهر
عن الكرامة وعن الاعتراف الذي لا يأتي: أطوار صورة عمر الشغري الشاهد الناجي، صورتنا جميعاً
محن حكواتي الفطيع على مذبح التيدتوك
الجسد الذي يتطهر من درن الرذل دون توقف
نقول أم لا نقول؟
الكرامة بين الكونية والمحلية
الكرامة بوصفها وعياً خاصاً وليس كونياً عند نورمان آجاري
الكرامة استماتة: "ضرب الخناجر ولا حكم النذل بي"

عبدالله الكفري
مآل الألم والتهمك على الأمل: صورة الجسد في النصّ المسرحيّ السوريّ المعاصر
بنية النصوص المسرحيّة المختارة
الجسد، تيمة جامعة ومتكرّرة
السيطرة والأب
كسر التابو
الموت

كاترين كوكيو
الجسد السوريّ شاهداً على "اللاشيء" وعلى "اللاشيء تقريباً": قراءة في كتابات سمر يزبك
اللاشيء واللاشيء تقريباً
المعنى المفقود والوشم و"فقدان الذاكرة"

"الجسد السوريّ، طعام العدم": اكتشافٌ وحلم
تقاطع نيران: "اللعبة غير واضحة الملامح" و"الانسلاخ نحو الموت"
بوابات أرض العدم: قول شيءٍ آخر غير الجنون، والتفريق بين الحياة والموت
المشاءة: تخييل وتغريب واختفاء
تسع عشرة امرأة: الباب المفتوح

نبراس شحيّد

في العدميّة الشميّة: الموت عمل شاق

رحلة إلى المقبرة

تفسّحاتٌ متعدّدة

العدميّة الشميّة

الأنف الفلسفيّ

جولان الحاجي

الكلمة المرفوضة

سيتم وضع النص لاحقاً

ابتسامة جمجمة

العصا والمخروط

المُنْفَذان

نبراس شحيّد

باسم الجسد، السرّ: ملحق في وداع حسّان عبّاس

بين سرّين

"العدميّة" كلمة أخيرة

"عذراً لأنّي لم أشأ القول"

باسم الجسد، السرّ

اعترافات

المؤلّفات والمؤلّفون