الخطر محرّكاً جمالياً في السينما الوثائقيّة

أثر "الخطر السياسيّ" على التعبير الفنيّ وسياسات التمثيل في الفيلم الوثائقيّ السوريّ

شريط "لسّا عم تسجّل" نموذجاً

إعداد: عمّار المأمون

إشراف: د. ماري إلياس

أبحاث لتعميق ثقافة المعرفة

الدورة السابعة | 2019 - 2020

دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع

اتجاهات Ettijahat

الخطر محرّكاً جماليّاً في السينما الوثائقيّة

أثر «الخطر السياسيّ» على التعبير الفنيّ وسياسات التمثيل في الفيلم الوثائقيّ السوريّ

شريط «لسّا عم تسجّل» نموذجاً

الخطر محرّكاً جمالياً في السينما الوثائقيّة
أثر «الخطر السياسيّ» على التعبير الفنيّ وسياسات التمثيل في الفيلم الوثائقيّ السوريّ
شريط «لسّا عم تسجّل» نموذجاً

إعداد: عمّار المأمون
إشراف: د. ماري إلياس

صورة الغلاف: من فيلم لسا عم تسجّل، 2018 إخراج: غياث أيوب وسعيد البطل
تصميم الغلاف: إبراهيم بريمو

ISBN: 978 - 9933 - 641 - 84 - 9
الطبعة الأولى: 2022

دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع
سوريا - دمشق - ص ب: /9838/
هاتف-فاكس: /6133856/ 11 00963
جوال: 00971557195187
البريد الإلكتروني:
addar@mamdouhadwan.net
الموقع الإلكتروني:
addar.mamdouhadwan.net
fb.com/Adwan.Publishing.House
twitter.com/AdwanPH

اتجاهات - ثقافة مستقلة
المكتب الرئيسي:
Boulevard Louis Schmidt 119, box
3,1040, Etterbeek, Belgique
البريد الإلكتروني: info@ettijahat.org
الموقع الإلكتروني: www.ettijahat.org
fb.com/Ettijahat

جميع الحقوق الفكرية والملكية محفوظة لمؤسسة اتجاهات - ثقافة مستقلة وللمساهمين في هذه الورقة.
يحق إعادة استخدامها أو استخدام أجزاء منها ضمن رخصة المشاع الإبداعي CC-BY-NC-ND

الخطر محرّكاً جماليّاً في السينما الوثائقيّة

أثر «الخطر السياسيّ» على التعبير الفنيّ وسياسات التمثيل في الفيلم الوثائقيّ السوريّ

شريط «لسّا عم تسجّل» نموذجاً

إعداد: عمّار المأمون

إشراف: د. ماري إلياس

تم إعداد هذا البحث بدعم من مؤسسة اتجاهات – ثقافة مستقلة في إطار برنامج
أبحاث: لتعميق ثقافة المعرفة / الدورة السادسة 2018-2019

بدعم من:

الفهرس

الشكر 9
الإهداء 11
مقدّمة 13
الفصل الأوّل 21
توطِئة نظريّة 21
مقاربة نظريّة عن السيادة في سوريا 26
ثقافة الاستثناء والعمل الفنّي 31
نحو تعريفٍ إجرائيٍّ للخطر 36
- الخطر نتيجة سوء الأداء 36
- الخطر نتيجة «لا نظام» الحوادث 37
- الخطر نتيجة التصنيف السياسيّ 37
الفصل الثاني 39
نظام الحكايات داخل «لسّا عم تسجّل»: 39
- حكاية ميلاد أمين وسعيد البطل: 41
- حكاية القنّاص/ الخبّاز 43
- حكاية الرجُل الرياضيّ 43
- حكاية المرأة ذات الجلباب الأسْود 44
- حكاية المكان 44
- حكاية الكاميرا كراوي وغرض 44

الجامع الفيتيشي في المكان الاستثنائيّ.....45
أثر الخطر على بعض العناصر السينمائيّة 51
- الأداء 51
- المكان.....54
- أنا الراوي /أنا الكاميرا.....59
- الكادر (الثبات- اللا ثبات) 61
اللعب ضدّ السرد 62
الفصل الثالث.....65
لسّا عم تسجّل: أربعمئة وخمسون ساعة من «المغامرات الواقعيّة» 66
ملامح المغامرة الواقعيّة 75
-النداء من الخارج وتلبيته 75
- مواجهة الخطر.....77
- الشخصيّة الشجاعة (أو الشخصيّة المقاومة).....78
- الحدث الاستثنائيّ، أو المغامرة في عالمٍ مهدّد بالتلاشي.....79
- مهارات المغامر السحريّة 84
- الكاميرا امتدادٌ لجسد المغامر 85
- إيصال النداء إلى الخارج.....86
- القدرة على الانتقال وتجاوز الحدود 87
- مفارقة المغامرة وموضوعها.....87
سياسات التمثيل والمواطنة عبر الاختلاف.....90
- اللّعب الخطِر.....96
- المحاكاة الساخرة (Parody).....101
الخاتمة: الخطر مُحرّكاً جماليّاً؟.....103
قائمة المراجع 109

«آه، الإلهام، ألّا نستدعيه بعمر السادسة عشرة!».

بول فيرلان- قصائد ساخرة

الشكر

أتوجّه بالشكر إلى مؤسّسة اتّجاهات والقائمين عليها من: مدرّبين، وباحثين، وإداريّين.

أتوجّه بالشكر إلى فريق العمل في بيروت على جهودهم في سبيل إتمام التدريب.

أتوجّه بالشكر إلى د.ماري إلياس، ذات حنكة العارف، وودّ الصديق.

أتوجّه بالشكر إلى د.حسان عبّاس، المُراهن على طيشنا.

الإهداء

إلى المازحين...

مقدّمة

منذ انطلاق الثورة السوريّة، هناك خطر يهدّد الجسد السوريّ، سواء داخل جغرافيّات سوريا أم خارجها، تحوّل هذا الخطر إلى حالةٍ «طبيعيّةٍ» و«مهيمنةٍ»، تطبق على اللّحم بمعناه الصرف، وعلى الجسد بوصفه تكويناً سياسيّاً وثقافيّاً، هذا الخطر الحاضر في أيّة لحظةٍ، يهدّد حياة السوريّين والسوريّات سواء في أثناء ممارستهم حياتهم اليوميّة أم في تظاهرهم ضدّ النظام في سوريا، أو في أثناء رحليهم إلى الخارج.

التهديد بالأذى قائمٌ؛ بسبب الشرط السياسيّ الذي يخضع له الجسد السوريّ، وهنا تظهر الممارسة الفنيّة الوثائقيّة التي تتبنّى حكاية «الثورة السوريّة» كجهدٍ جماليٍّ يسعى إلى نقل «حقيقةٍ ما»، وككلّ أشكال «الثقافة» التي تعارض النظام القائم في سوريا، هناك تهديد بالخطر يقع على صانع الفيلم، أو صانعته، وموضوعاته التي تظهر على الشاشة، بوصفهم صنّاعَ/صانعات حكاياتٍ تختلف عن تلك الرسميّة والمباح لها أن تظهر.

لإيضاح مفهوم «الخطر» وعلاقته مع الشكل الجماليّ، نقتبس من لقاءٍ مع المخرج السوريّ زياد كلثوم، سُئل فيه عن سبب «صمت» العمّال الظاهرين في فيلمه: «طعم الإسمنت - 2017» المصوّر في بيروت، وكان جوابه: «هُم يخافون خطر الترحيل إلى سوريا في حال قالوا أيّ شيء ممكن أن يسيء إلى صاحب

العمل». يفسّر كلثوم ذلك لاحقاً بقوله بأنّهم عمّالٌ غير نظاميّين، ولا يستطيعون الإشارة إلى شروط حياتهم السيّئة، بل فقط ممارستها أمام الكاميرا.

تحيلنا هذه الإجابة إلى العلاقة بين «الخطر السياسيّ» و«الشكل الجماليّ»، فتفسير كلثوم يختزن داخله العديد من القوى التي جعلت فيلمه يظهر بالشكل الذي هو عليه، وهو واحدٌ من أمثلةٍ تحيلنا إلى العديد من الممارسات الفنيّة التي يواجه فيها الفاعلون والفاعلات تهديدَ «الموت»، وأحياناً يُدفع ثمنٌ باهظٌ في سبيل إنجاز العمل الفنيّ؛ بسبب خطرٍ ما لا يمكن التنبّؤ به: كالقصف العشوائيّ، الاعتقال، حادث عمل...إلخ.

ينسحب الأمر على المساحات الآمنة؛ أي: الخاضعة كليّاً لشروط «السيادة السوريّة»؛ إذْ يُحكم «المواطنون والمواطنات» ضمنها بالطاعة والانصياع التام، فما تلتقطه عدسة الكاميرا من «حياةٍ طبيعيّةٍ»، يمكن النظر إليه كـ«أداء» من وجهة نظرٍ أنثروبولوجيّةٍ، يُنتج عبْره الأفراد الطاعة، ويتبنّونها/يتبنّينها خوفاً من ضبابيّة مفاهيم الجريمة التي يرسّخها قانون مكافحة الإرهاب الصادر في سوريا، والجهاز البشريّ المسؤول عن ضبط النظام العام: كقوى الأمن، الشرطة، الجيش، اللّجان الشعبيّة، القوّات الرديفة.

ينتج هذا الخطر متعدّد الأوجه عن بنيةٍ سياسيّةٍ وثقافيّةٍ، تخلق مجموعةً من التصنيفات والتقسيمات: الجغرافيّة، والسياسيّة، التي خضعت لها سوريا قبل الثورة، وأصبحت أوضح بسبب الثورة، وتتجلّى هذه السياسات في تقسيم التراب ضمن الخطاب الرسميّ إلى مساحة أعداء، ومساحة مواطنين مطيعين، ومواطنات مطيعات، وهذا ما تختزنه كلمات، مثل: «حاضنة إرهابيّة»، و«منطقة محرّرة»، وأُخرى «يسيطر عليها الإرهابيّون». في الوقت ذاته، هناك الخطر المرتبط بفعل التصوير نفسه ضمن الجغرافيا السوريّة؛ إذْ يهدّد النظام السوريّين والسوريّات، الصحفيّين والصحفيّات، والهواة، ويمنعهم، ويمنعهنّ من التصوير

في الأماكن العامّة بدون موافقة. وهناك أيضاً الخطر الناتج عن التصوير تحت القصف، وضمن الاشتباك الذي لا يمكن توقّع نتائجه، ليتحوّل فعل التصوير إلى ما يشبه المغامرة غير محسوبة النتائج.

اخترنا في هذا البحث فيلم «لسّا عم تسجل» الصادر عام (2018)، ومن إخراج سعيد البطل وغياث أيوب، بوصفه شريطاً تسجيليّاً حسب تصنيف مخرجيه، يحكي قصّة الشابّين: «سعيد البطل، وميلاد أمين» اللّذَين يلتقيان في غوطة دمشق المحاصرة من قِبل النظام السوريّ، التي تشهد معارك بين المقاتلين المحاصرين وبين جيش النظام السوريّ.

سعيد البطل يعمل في المكتب الإعلاميّ في الغوطة المحاصرة، وميلاد طالبٌ في كليّة الفنون الجميلة بدمشق، وينضمّ بعد تخرّجه إلى سعيد البطل ليصوّرا الحياة في ظلّ الحصار، هناك نتعرّف إلى ملامح الحياة في ظلّ الشرط الاستثنائيّ المتمثّل في الحصار، وكيفيّة عملهما ضمنه على عددٍ من الأنشطة الثقافيّة.

نحاول في هذا البحث أن ننظر إلى فيلم «لسّا عم تسجل» كجهدٍ جماليٍّ لتصوير الواقع، يظهر «الخطر» ضمنه كمحرّك -Agent، يؤثّر على شكل الحكاية، والتمثيل السياسيّ، والعناصر السينمائيّة. بصورة أُخرى: هناك عوامل سياسيّة، واقتصاديّة، وثقافيّة (مُتغيّر مستقلّ) تشكّل خطراً يهدّد الأرض والأفراد، تظهر ضمن الشكل السينمائيّ (متغيّر تابع)، وتلعب دوراً في رسم عناصره الحكائيّة والجماليّة، وأسلوب تمثيله للواقع والأفراد.

يهدف هذا البحث إلى تقديم قراءةٍ نقديّةٍ-سياسيّةٍ للمنتج الوثائقيّ في السياق السوريّ، عبر دراسة أثر الشرط السياسيّ على الشكل الفنيّ، إلى جانب محاولة الإجابة عن تساؤلاتٍ ترتبط بمفهوم «التمثيل السياسيّ» التي تقدّمها المادّة الوثائقيّة بوصفها وسيطاً فنيّاً ذا خصائص سياسيّة. كما يهدف البحث

أيضاً إلى تقديم مفرداتٍ وتقنيّاتٍ لقراءة المنتج الثقافيّ السوريّ وليد الظروف الاستثنائيّة الناتجة عن ممارساتٍ سياسيّةٍ عنيفةٍ تقع على الأرض والفرد: الفئتين اللّتين تتبنّى السيادة السياسيّة الحفاظ عليهما، أو تهديدهما.

اخترنا فيلم «لسّا عم تسجل» (2018) من إخراج سعيد البطل، وغياث أيوب، وأوّل ما يلفت الانتباه في هذا الفيلم أنّ الخطر يأخذ شكلين: الأوّل يهدّد المخرج وفريق التصوير ضمن مساحةٍ تهدّد حياتهما وحياة من معهما، وهي الغوطة المحاصرة التي تشهد معاركَ وقصفاً من النظام السوريّ، والشكل الثاني من الخطر يتمثّل في انتقال المخرج والمصوّر إلى مساحة الأمان «دمشق»، وتعرّضهما للتهديد بالاعتقال نتيجة حملهما لكاميرا، وتنقّلهما مع موادّ فيلميّة يجرّمها النظام السوريّ.

اختيار هذا الفيلم لا يعني تفرّده في الطرح، العديد من الأفلام الوثائقيّة التي تتبنى سرديّة الثورة السوريّة تحمل خصائص مشابهة مع اختلاف السياقات: كفيلم «ماء الفضّة» لِـ«وئام بدرخان، وأسامة محمد» 2019، و«إلى سما» لِـ«وعد الخطيب» 2019، و«الخوذ البيضاء» أورلاندو فون أينشيديل 2016. هذه الظاهرة؛ أي: التصوير في مساحاتٍ عدوانيّةٍ، ترافقت مع الحروب، خصوصاً الصور العسكريّة والصحفيّة كما في حرب العراق وفيتنام، حيث لا تكتفي الكاميرا بالحضور ضمن مساحة الاشتباك، بل أيضاً تمارس دوراً في إبراز العنف وأسلوب تطبيقه (على) الصورة، و(ضمنها).

ما سبق يعني أنّ عيّنة البحث قصديّةٌ غير عشوائيّة، اختيرَتْ لما تحويه من خصائص ثقافيّةٍ وجماليّةٍ قادرةٍ على تحريك التحليل نحو مفاهيم جماليّةٍ وسياسيّةٍ قد تشترك فيها مع عيّناتٍ أُخرى، لكنّها لا تتطابق معها.

سنعتمد في التحليل على المنهج الوصفيّ، ونستخدم أداة تحليل المضمون لقراءة محتوى الفيلم، وفي الوقت ذاته رصد العوامل الخارجيّة التي تتحكّم

بالشكل السينمائيّ، آخذين بعين الاعتبار أنّ «المنتج الثقافيّ» يختزن داخله خطاباً سياسيّاً وثقافيّاً يتعلّق بالشرط السياسيّ الذي أُنْتِجَ ضمنه.

أجْرَيْنا أيضاً مقابلةً مع مخرجَيّ الفيلم: سعيد البطل، وغياث أيّوب، بعد الانتهاء من البحث، والهدف منها كان الاستماع إلى آرائهما بخصوص بعض الأفكار المطروحة، وضبط الحكايات التي يتناولها الفيلم، والأهم «سماع صوتهما»، كونهما جزءاً حيويّاً من الفيلم، لا صنّاعه فقط.

أوّلاً: سنقوم بدراسة الفضاء الذي يدور ضمنه الفيلم، لمعرفة الشروط السياسيّة والثقافيّة التي ظهر ضمنها وأُنْتِجَ فيها، بالاعتماد على مقاربة «سياسات الموت (necro-politics)»، التي لا تضمن فيها السيادة حياة مواطنيها ومواطناتها، بل تعرّضهم للخطر، والتي تتجلّى عادةً في حالات الحروب الأهليّة، وهيمنة قوانين الطوارئ ومكافحة الإرهاب، ما يسوّغ للسيادة استخدام عنفٍ شديدٍ للقضاء على «الأعداء».

هذا العنف يهدّد الإنسان والتراب، ويتحوّل إثره الفرد إلى «فريسةٍ» محتملةٍ؛ بسبب وجوده في مساحات الصراع، سواء كانت هذه المساحات «آمنةً» أم «متنازعاً» عليها. هذه المقاربة ستقدّم لنا مصطلحاتٍ قادرةً على ضبط الحدود النظريّة للبحث، بصورةٍ أُخرى: تتيح هذه المقاربة فهم «الخشبة» التي تدور عليها الأحداث، وخصائصها السياسيّة والثقافيّة، وهذا ما سيوضح لنا خصائص الممارسات الفنيّة في ظلّ سياسات الموت، وكيفيّة قراءة هذه المادّة، لنحاول في النهاية وضع تعريفٍ إجرائيٍّ للخطر يمكن إثره البحث عن أثره داخل الفيلم.

المستوى الثاني من التحليل الذي أفردنا له الفصل الثانيّ يتناول الفيلم ذاته، ومكوّناته السينمائيّة، وعلاقته مع تاريخ الفيلم الوثائقيّ؛ إذْ سنحاول رصد الحكايات في الفيلم، وعلاقتها مع الحكاية الكبرى التي يحاول تقديمها، وذلك لمعرفة خصائص هذه الحكايات، والشكل الجماليّ الذي اقترحه الفيلم لسردها

كحكايات «المكان، الكاميرا، الشخصيّات...»؛ هذا التفصيل في الحكايات يرشدنا إلى تحديد موضوع الفيلم، وما الذي تدور الحكايات حوله، خصوصاً أنّنا نشاهد بأعين الرواة: ميلاد أمين، وسعيد البطل؛ أي: سنحاول فهْم الأسلوب الذي تتحرّك فيه الحكايات ضمن الفيلم، ورَصْده، وما هي الاحتمالات السرديّة التي تختزنها.

يحاول الفصل الثاني رصد أثر الخطر على بعض العناصر السينمائيّة؛ أي: تلك المكوّنات التي تُكسب الفيلم شكله؛ إذْ نحاول تحديد أثر الخطر -حسب ما عرفناه سابقاً- على تكوين الحكايات، وأداء الأشخاص، وخصائص المكان، في سبيل معرفة جماليّات السينما في ظلّ خطرٍ مهيمنٍ يشمل الجميع، وعلاقة ذلك مع السرد، واللّعب، والاستعراض، وقدرتها في الشرط الاستثنائيّ على تكوين حكايةٍ، أو حكاياتٍ تجيب عن أسئلةٍ ساذجةٍ ربّما: «لماذا يحصل ما نراه على الشاشة بهذا الشكل؟»، و«ما دور الخطر فيما نراه على الشاشة؟».

نتعامل مع الفيلم في الفصل الثالث كوسيطٍ للتمثيل السياسيّ الجماليّ، يُقدّم عبْره نماذج عن كيفيّة رفض الأفراد للوسوم الرسميّة، وفي الوقت ذاته تقديم أشكالٍ جديدةٍ يمثّلون فيها أنفسهم، آخذين بعين الاعتبار دور «الصورة» كوسيطٍ محطّ صراعٍ في الحالة السوريّة، ويتمحور هذا الصراع حول «الحقيقة» التي تقدّمها هذه الصور، ومدى مطابقتها واختلافها عن الرسميّ والمُشَرْعَن.

سيعتمد المستوى الأوّل من القراءة في الفصل الثالث على مفهوم «المغامرة الواقعيّة»: وهي مقاربةٌ طوّرناها لنعيد النظر في الحكايات التي قدّمها الفيلم، فالمغامرة مقاربةٌ لاكتشاف ما هو غامضٌ، ومجهولٌ، ومحكومٌ عليه رسميّاً بتصنيفٍ واحدٍ يصادر حقّ الأفراد بتمثيل أنفسهم ومَن حولهم، لتأتي الكاميرا الوثائقيّة وشخصيّة المغامر، أو المغامرة، كأسلوبٍ لزعزعة الخطاب الرسميّ ووسومه، وتقديم خطابٍ جديدٍ قائمٍ على الإرادة الفرديّة بالتمثيل عبْر وسيط الصورة، آخذين بعين الاعتبار «الخطر» سابق الذكر، و«الواقعيّة» كمقاربةٍ للعمل الفنّي.

يرى المستوى الثاني من القراءة في الفيلم شكلاً من أشكال التمثيل السياسيّ (Representation Political)؛ أي: وثيقة يقوم عبْرها الأفراد بإعادة تعريف أنفسهم وعلاقاتهم مع النظام السياسيّ القائم عبْر وسيط الصورة نفسه، بوصفه وسيطاً حاملاً للـ«خطاب» و«الأيديولوجيا». يمتلك هذا التمثيل في الفيلم خصائص ما بعد حداثيّة، تشكّك بقيمة الوسيط المتنازع عليه -الصورة- وجدوى التمثيل ذاته، ومدى مطابقة الصورة للواقع، وذلك عبْر سلسلةٍ من التقنيّات التي تظهر في الفيلم، وتكسبه خصائصه التمثيليّة ما بعد الحداثيّة، مثل: «اللّعب الخطير، النرجسيّة الساخرة، المحاكاة الساخرة».

تحاول الفصول الثلاثة الإحاطة بالفيلم عبْر طرح أسئلةٍ عليه، وقراءته ضمن عددٍ من المستويات؛ لفهم «الشرط الاستثنائيّ» الذي ظهر ضمنه، وبعيداً عمّا يسمّى «خصوصيّة السينما السوريّة» تلك التي تجعل المُنَتَجْ البصريّ والصورة السينمائيّة والفوتوغرافيّة، عصيّةً على النقد تحت حجج «الثوريّة» و«الانتصار للحقيقة».

نوظّف في بحثنا مجموعةً من المصطلحات والمفاهيم النقديّة والجماليّة، التي تشكّل إطارَ تحليل مضمون الفيلم، والتي يمكن عبْرها رصْد المتغيّرات التي نحاول تحديدها، وكيفيّة تفاعلها، ونتائج هذا التفاعل، وذلك للإجابة عن التساؤل الآتي: هل هناك علاقة بين الشرط السياسيّ الاستثنائيّ وبين مكوّنات العمل الفنّي؟

تكمن أهميّة هذا البحث في محاولته ربط المنتج السينمائيّ السوريّ بالتاريخ النقديّ والفنيّ، إلى جانب الإضاءة على الفضاء السياسيّ والثقافيّ الذي يظهر ضمنه المنتج الفنيّ في سوريا، وكيف يؤثّر هذا الفضاء على مكوّنات العمل الفنيّ، بدون التركيز فقط على استثنائيّة الحدث السوري.

الصعوبات الأكثر تأثيراً التي واجهناها في أثناء الخوض في هذا البحث تنقسم إلى عدّة محاور: أوّلها: يتمثّل في غياب نموذجٍ واحدٍ للنظريّة السياسيّة

التي يمكن عبْرها تفسير «النظام السوريّ»، الكلمة ذات المعنى الواسع، لكنّها ضروريّةٌ لتقديم أدواتٍ ومفاهيمَ لتفسير الظاهرة السياسيّة والثقافيّة في سوريا، وطبيعة علاقات الإنتاج، وعلاقة المواطنين مع السُّلطة، وأساليب تقديمهم لأنفسهم أمامها.

ثانياً: هناك حَيرةٌ في التعامل مع المنتج الثقافيّ والفنيّ السوريّ، هذه الحَيرة منبعها جماليٌّ؛ أي: ضمن أيّ تاريخ، وأيّة جماليّات، يمكن قراءة ما «يُنتج»، أو «يصوّر» من سوريا، خصوصاً أنّ التاريخ الجماليّ يختزن داخله شروطاً سياسيّةً واقتصاديّةً تنعكس ضمنه، هذه الحَيرة تتركنا حذرين في التعامل مع الموادّ التي نحلّلها «أفلام، صور...إلخ» أننظرُ إليها كأعمالٍ فنيّةٍ أم كدلائل أثنوغرافيّة؟

ثالثاً: بسبب العنف السياسيّ الشديد، وتقنيّات التكذيب التي يمارسها النظام السوريّ، هناك تهديدٌ يقع على العمل الفنيّ، والإطار الذي تحرّك ضمنه، هذا التهديد يؤثّر على مكوّناته لنرى أنفسنا في العديد من الأحيان نتعامل مع «آثار» جماليّة، تُحيل دوماً إلى ما هو غائب، أو ما لا يمكن التقاطه، هذه الآثار تهدّد تدفّق الزمن ضمن العمل الفنيّ والشروط المحيطة به، ليكون بالشكل الذي هو عليه.

حاولنا لتجاوز هذه الصعوبات رسمَ إطارٍ سياسيٍّ يمكّننا من فهْم شروط الإنتاج، وعمل الفنّان، وما يخضع له من قوّة، لتكون عتبةً نحو قراءة العمل الفنيّ بوصفه يحوي جهداً جمالياً، وعنفاً سياسياً، يتحرّك بين العالميّ وبين المحليّ، لإبراز خصوصيّة المحليّ، وعلاقتها بتاريخ الفنّ والشيفرات الجماليّة التي تتعلّق بالسينما كما في حالتنا؛ أمّا فيما يتعلّق بالأثر، فقد حاولنا إيجاد السياقات السياسيّة والجماليّة لقراءة ما «نشاهده» بوصفه جزءاً من «كلّ»، هذا الكلّ يستحيل تمثيله، لكنّه يترك علاماتٍ في الأشكال الفنيّة والثقافيّة التي حاولنا تلمُّس علاقاتها مع النظام السياسيّ، والنظام الجماليّ، الذي يقدّمه فيلم «لسّا عم تسجّل».

الفصل الأوّل

توطِئة نظريّة

يقدّم لنا فيلم «لسّا عم تسجلّ-2018» معلومةً دقيقةً قبل بداية الفيلم؛ إذْ نقرأ على الشاشة أنّ الفيلم صُوّر بين عامَيْ: 2011 و2015 في سوريا، بين دمشق والغوطة الشرقيّة، وأنّ «هناك 450 ساعة موادّ مصورّة»، في حين أنّ الفيلم الذي نشاهده يبلغ طوله ساعتين، ما يعني أنّ هناك ما لا نراه، لكنّه موجود، هناك صورٌ التقطتها الكاميرا، ولم تظهر في المُنتج النهائيّ، ولا يشير الفيلم إلى معنى هذه المعلومة إلّا بصورةٍ شعريّةٍ ترتبط باللّقطة الأخيرة في الفيلم؛ إذْ يردّد المصوّر جملة «لسّا عم تسجّل» بعد أن أصيب بطلقٍ ناريٍّ، والكاميرا ما زالت تدور، كأنّها لا تتوقّف عن العمل، أو لا تتوقّف عن التصوير.

يمكن إعادة قراءة هذه العلامة فوق النصيّة، أو فوق السرديّة[1] إنْ صحّ التعبير، في ضوء واحدٍ من المشاهد الأولى في الفيلم؛ إذْ نشاهد سعيداً البطل

(1) العلامات فوق السرديّة هي التي تحضر خارج النص ولا تتدخل في الحبكة، أو الحكاية بصورة مباشرة، كعلامة التجنيس الأدبيّة، الهوامش، العنوان... وهي العلامات التي تمتلك قيمةً جماليّةً وتواصليّةً ترتبط بالنوع الفنّي، أو الأدبي الذي يتلقّاه المشاهد، وترسم في مخيّلته سلسلةً من التوقّعات عمّا سيراه، أو يقرأه.

يشرح لمتدرّبين لديه في «مكتب الخدمات الإعلاميّة -تنسيقيّة مدينة دوما» عن اللّقطات السينمائيّة ومكوّناتها، مُستشهداً بفيلمٍ هوليووديٍّ بعنوان: الجحيم (Underworld)، مشيراً إلى أنّ كلّ لقطةٍ في هذا الفيلم يمكن أن تكون «لوحةً»، ويتابع قائلاً: «إنّنا –أي المتدرّبين- لا نستطيع أن نأخذ هكذا لقطات؛ لأنّنا مشغولون بأشياء أُخرى في أثناء التصوير».

يشير أيضاً إلى أنّ الفيلم الهوليووديّ كلّف ثروةً، وأنّ عليهم الانتباه إلى هذه الأمور في أثناء التصوير، والأخذ بعين الاعتبار تكوين اللّقطة والأجسام ضمنها، وهنا تظهر الـ450 ساعة بوصفها اعترافاً أوليّاً بأنّ الفيلم خاضعٌ لشروطٍ قاهرةٍ، أدّت إلى ظهوره بالشكل الذي هو عليه، فاللّقطات غير مُكلفة، ومصوّروها هواةٌ يعملون ضمن شروطٍ خطرةٍ وقاسيةٍ، ما يجعل عمليّات الاختيار، والحذف، والاستثناء من اللّقطات تتجاوز السعي لـ«حماية نظام الكلّ» حسب تعبير الفيلسوف الفرنسيّ جان فرانسوا ليتوارد[1]، نحو محاولةٍ لرسم حكاياتٍ لا تدّعي الاكتمال، والمقصود هنا بنظام الكلّ: المكوّنات كافّةً التي تتحرّك/ تظهر على الشاشة، وتتداخل في علاقاتٍ اقتصاديّةٍ من أجل تكوين المعنى؛ هذا النظام يختلف عن «العالم»، ويقتبس منه في الوقت ذاته، ويعلّق عليه، ويعيد إنتاجه.

حركة المكوّنات الفيلميّة في «لسّا عم تسجّل» غير اقتصاديّة؛ أي: حسْب (قانون القيمة-the law of value): إذا كان «كلّ غرض (على الشاشة)، ...، ذا قيمةٍ، فذلك فقط لأنّه يمتلك قيمةً تباديليّةً تحيل إلى أغراضٍ أُخرى» (Lyotard, 1986, p. 350)، فـ«لسّا عم تسجل» لا يعمل ضمن هذه الصيغة، بل يسعى إلى خلق «الأقصى» في كلّ حركة: أقصى الخطر، أقصى النجاة، أقصى الموت، أقصى

(1) Jean François Lyotard (1924-1998): فيلسوف فرنسي وواحد من منظّري ما بعد الحداثة.

الحياة، ويمكن القول: إنّه يحوي خصائص ممّا يسمّى (L'acinema-اللا سينما)[1] في رهانٍ على الرعب، والخوف، والخطر، فهذه «اللا سينما» قائمةٌ على أساسين: «اللا حركة في أقصاها، والحركة في أقصاها.. وأنْ نقرأ المشاعر (emotion) على أنّها حركة (motion)»[2] (Lyotard, 1986, p. 356).

بصورةٍ أُخرى: تتحرّك المكوّنات الفيلميّة حدّ الاختفاء، أو الظهور التامّ، بدون أن تحيل بالضرورة إلى عناصر أُخرى، لنرى أحياناً ما يبدو كتعبيرٍ عاطفيٍّ، يعكس ما يُخْتبَرُ في أثناء صناعة الفيلم، أو ما يريد الفيلم أن يقوله، لكنّه يحيل في حالتنا هذه، حيث الخطر المهيمن، إلى عناصرَ سياسيّةٍ وثقافيّةٍ عنيفةٍ تتلاعب بشكل الفيلم، وتهدّد حياة صنّاعه، ومن يظهرون ويظهرْن فيه على حدٍّ سواء.

الساعتان اللّتان تتحرّك ضمنهما عناصر الفيلم، واللّتان جرى اختيارهما وتنسيقهما أسلوبيّاً وسياسيّاً، تكشفان لنا عن خصائص الفضاء السياسيّ والثقافيّ في سوريا، كلّ لقطة، وفي حال إيقافها -حسب نصيحة سعيد البطل للمتدرّبين- تخاطب أعيننا وذاكرتنا البصريّة عن سوريا كجمهورٍ مدركٍ لطبيعة التغيّرات والقوى المتصارعة، فهناك مكوّناتٌ مألوفةٌ تراهن على خبرة المتلقيّ، أو المتلقيّة، ومعرفتهما بالواقع السوريّ.

في الوقت ذاته، كلّ لقطةٍ، أو مشهدٍ لم يكلّف الملايين حسب كلام البطل، يخفي وراءه أيضاً عواملَ وتصنيفاتٍ سياسيّةً تظهر ضمن الفيلم، سواء عبْر مكوّناته أم عبْر أسلوب تمثيله للواقع، خصوصاً أنّ تصريح وجود «450» ساعة تصوير، يعني غياب خطّةٍ مسبقةٍ للعمل؛ هناك فقط كاميرا تسجّل، والاختيار

---

(1) لا توجد ترجمة دقيقة لهذا المصطلح، لكن بادئة a، تحيل عادة إلى النفي الكلي، ويمكن القول: إنّها تعني «اللا-سينما».

(2) هناك تلاعب لفظي هنا بين كلمتي: «مشاعر»، و«حركة»؛ أي: «أن نقرأ المشاعر على أنّها حركة».

«السياسيّ» و«الجماليّ» لما سيظهر ويختفي اتُّخِذ لاحقاً[1]، أو «أُعيدَتْ الكتابة»، وكُوِّنَ «الكلُّ» لاحقاً، بدون امتلاك تصوّرٍ مسبقٍ عنه قبل التصوير.

سألنا صنّاع الفيلم عن مصير الساعات الأُخرى خارج الفيلم، ولماذا ذُكِر وجودها في المقدّمة؛ أي: لِمَ الإشارة إلى عددٍ من الحكايات التي تحويها اللّقطات، والتي لم تُذْكَرْ في الفيلم، أو لم تجْرِ الإحالة إليها؟ كذلك، هل هي رشز (Rushes)[2] أم حكايات اختيرَ عدمُ وضعها في الفيلم؟ وكانت الإجابة على عدّة مستويات بالشكل الآتي:

«الرشز» الموجودة تحوي الكثير من الأشياء، وهناك الكثير ممّا استثنيناه، بعض منها تكملة لما يمتلكه آخرون من صورٍ وحكاياتٍ، ونحن مستعدّون لتقديم هذا الأرشيف لأيّ جماعةٍ أُخرى تمتلك مشروعاً مختلفاً، أو سياقاً مختلفاً، أو حكايةً مختلفةً.

الهدف الأساسيّ -أو النهائيّ بصورةٍ أدقّ- هو طرح كلّ الموادّ المصوّرة للمشاع الإبداعيّ، لكنْ ليس الآن؛ فهناك مشكلتان أساسيّتان في الموادّ، الأولى: أنّ هذه الموادّ تحوي الكثير من الحكايات والتناقضات، ما يسمح لمن يريد أن يصنع بروباغندا أنْ يتلاعب بالحكايات، ويعيد ترتيبها، وتقديم أجزاءٍ منها بصورةٍ يمكن أن نظهر فيها كإرهابيّين، أو إسلاميّين، أو متطرّفين، أو محايدين؛ أي: بالإمكان استخراج حكاياتٍ صالحةٍ لأيّ طرفٍ من هذه الساعات المصوّرة، وهنا المشكلة مع الطرح الفوريّ للمشاع الإبداعيّ.

---

(1) يشير غياث أيّوب، مخرج الفيلم، الى جانب سعيد البطل، إلى أنّ الأخير اتّخذ قرار التصوير حين كان معتقلاً عام 2011، وانتهى التصوير بقرار مغادرته للغوطة عام 2015، ويشير إلى أنّ الصور نُقلت لاحقاً إلى بيروت؛ حيث جرى المونتاج في بيروت لمدّة سنتين. رابط فيديو المقابلة: https://cutt.ly/kU76fKc

(2) تستخدم كلمة «rushes» عادة للإحالة إلى مجموعة الصور الخام التي تخضع لعمليّات المونتاج، والاختيار، والترتيب، والتنسيق من أجل «إخراج» الفيلم بالصورة النهائيّة، وعادةً ما يتجاوز مجموع زمنها زمن الفيلم النهائي.

ما قمنا به أنّنا أوّلاً: قدّمنا وجهة نظرنا في هذه الموادّ، وفي حين نشْر هذه الموادّ للمشاع الإبداعيّ؛ أي: تحويلها إلى ملكيّةٍ علنيّةٍ للجميع، يمكن لمن يريد أن يعيد صناعة فيلمٍ منها، ولو كان لصالح النظام، لكنّ ما يهمّ بدايةً هو القول بأنّ هؤلاء الذين حصلوا على الموادّ، واختبروا الحياة في الحصار، قدّموا وجهة نظرهم بهذه الصور التي تتجلّى في فيلم «لسّا عم تسجّل»، وأظنّ أنّ هذا الأمر يرتبط أيضاً بالأوليّات والمصداقيّة.

المشكلة الثانية والأكبر هي: أنّ هذا فيلم، وكم من طبقة يتحمّل أيّ فيلم قبل أن «يطق/ينفجر» بصورةٍ أُخرى؟ هل هو قادرٌ على احتواء كلّ الحكايات؟

حقيقةً لم تكن لمشكلاتنا علاقة بالحساسيّات الأمنيّة والأخلاقيّة؛ إذْ أمضينا عاماً ونصف عامٍ لاستيعاب هذه الجوانب، لكنْ حين الحديث عن «فيلم»، كنّا في البداية أمام فيلم طوله 7 ساعات، ولا أحد يمتلك الجهد الكافي لمشاهدة فيلمٍ من هذا النوع، والآن نحن أمام ساعتين، وبالكاد يستطيع المشاهد أن يتتبّع الطبقات التي يحتويها الفيلم.

هناك أيضاً أمورٌ ترتبط بمواضيع لا يمكن طرحها مع بعضها؛ أي: لا يمكن أن نضيف إلى جانب مواضيع الحياة، والموت، والكاميرا، والثبات، والحركة، والجمال، موضوع النسويّة؛ فهو يحتاج إلى مقاربةٍ جديدةٍ ومختلفةٍ، وفي الوقت ذاته لا يمكن لنا أن نقول كلّ شيء، نحن واعون لحذف موضوع الجندر، وهذا ما يستفز سؤال: لمَ لا تقترب الكاميرا من النساء وتحدّثهم طوال الفيلم؟

وضعنا الإشارة إلى 450 ساعة بداية الفيلم، لإيضاح الطبقات التي يتحرّك ضمنها الفيلم، وذلك لخلق فقاعةٍ، أو مساحةٍ تمثّل المكان، وكان الهدف من ذكر الساعات هو خلق إحساسٍ لدى المشاهد بأنّنا أمام ساعتين من حياةٍ مستمرّة.

في الوقت ذاته، ومنذ بداية التسجيل والإيمان بأهميّة الصورة عام 2011، كنّا دائماً نقول كجماعةٍ: إنّ هذا التصوير يجب أن ينتهي في مكانٍ ما، الأمر

يتجاوز كونه حكاية ميلاد وسعيد، فهو أيضاً دعوةٌ لكلّ من صوَّر، ومن يمتلك أرشيفاً، لأنْ يقدّم ما لديه ليحكي القصّة أيضاً، فمن حولنا في الغوطة والشام، وفي حلب، كلّهم يمتلكون صوراً أيضاً.

نحن أيضاً لم نكن أشخاصاً عاديّين حينها، ولا نتعامل مع موضوعٍ عاديٍّ، هناك رهبةٌ ووزنٌ للأفعال، وهناك سؤالٌ حقيقيٌّ لا مجرّد ثقافيٍّ، أو فنيٍّ، وهو: «هل يحقّ لي حقّاً أن أقطع حكايةً ما، أو أختصرها؟»، هنا نحن أمام نوعٍ من الاعتراف بـ«الكذبة»، قمنا به منذ البداية، وقبل أن يظهر شيءٌ على الشاشة؛ إشارة الـ450 ساعة، هي اعترافٌ بأنّنا اضطّررنا إلى «الكذب»؛ كي نقدّم هذه الحكاية ضمن ساعتين، ولا نتحدّث هنا عن الكذب بالمعنى السلبيّ، بلْ نقصد اقتطاع الواقع وإعادة ترتيبه؛ لتكوين الحكاية، كونه لا يوجد ما هو قادرٌ على نقل الواقع بصورةٍ كاملة. (البطل وأيوب، مقابلة، 2020).

مقاربة نظريّة عن السيادة في سوريا:

يعرّف كارل شميت[1] السيّد[2]، أو القائد، بوصفه: «من يقرّر الاستثناء» (Schmitt, 2005, p. 1). هذا القرار غامضٌ، ولا تعريف له، خصوصاً أنّ السيّد، صاحب السُّلطة العليا في أيّة دولةٍ، يمتلك القدرة على تحديد الوضع الاستثنائيّ، وكيفيّة التعامل معه.

هذا الاستثناء، بتعريفه الواسع، يظهر حين يُفعّلُ قانون الطوارئ، وتُسيَّسُ

(1) Carl Schmitt (1888-1985): قاضٍ وفيلسوف سياسي نازي، عُرف بنظرياته السياسيّة عن السيادة والديكتاتوريّة في القرن العشرين.

(2) يشير المعجم القانوني إلى عدّة معانٍ عربيّةٍ لكلمة souverain وهي: «مُنتهى السُّلطة، مصدرها، مرجعها الأعلى، سائد، مُطاع، تخضع له رعيّته، شخص، أو مرجع تعود إليه السُّلطات العليا في البلاد، حاكم، مُهيمن أعلى» (الفاروقي، 1991، صفحة 653). وقد اخترنا كلمة سيّد بوصفها تشمل شخص رئيس الجمهوريّة الجسديّ والرمزيّ.

الأنشطة الحياتيّة بأكملها. هذه الحالة قائمة في سوريا منذ عام 1963 إلى عام 2011 حين رفع قانون الطوارئ، وفعّل عوضاً عنه قانون مكافحة الإرهاب، الذي يبيح للسُّلطة صلاحيّاتٍ أوسع لممارسة العنف ضدّ عدوٍّ ما داخليٍّ، أو خارجيّ؛ وهذا العدوّ بالنسبة إلى السُّلطة حسْب تعبير أشيل مبيمبي[1]: «يُحيل إلى نقيضٍ متعالٍ، هو في جسده ولحمه عرضة للموت الجسديّ؛ لأنّه ينفي -بصورةٍ وجوديّةٍ- كينونتنا، ويظهر في حالات مكافحة الإرهاب» (Mbembe, 2016, p. 70).

هذا الاستثناء المطبّق على الأعداء يندرج تحت اسم السياسات الحيويّة[2] التي تمارس فيها السيادة العنفَ بصورةٍ مباشرةٍ على موضوعاتها، ويشير ميشيل فوكو[3] إلى السيادة في هذا السياق بوصفها تُسيّس حياة الأفراد؛ فـ«حياة الموضوعات وموتها ليست حقوقاً إلّا بإرادة السيادة». (Foucault, 2001, p. 12). ويضيف أيضاً: أنّ هذه الإرادة تعني وجود استثناءٍ «سياسيٍّ - حيويٍّ»، يخضع إثره جزءٌ من الشعب لِقتلٍ مُمنهجٍ كون السيادة «قرّرت» موتهم لعدم تمتّعهم بالخصائص التي تدخلهم ضمن العقد الاجتماعيّ، أو لعدّهم ممنوعين، أو منفيّين.

اقترح أشيل مبيمبي -الفيلسوف والمنظّر الكاميرونيّ لاحقاً- تطويراً لنظريّة فوكو بما يسمّى سياسات الموت (necro-politique)؛ أي: حينما تقوم السيادة بتعريض فردٍ، أو مجموعة أفرادٍ للموت بصورةٍ قانونيّةٍ، أو استثنائيّةٍ، وانتقد صمت فوكو عن أشكال تسييس الحياة ما بعد الحرب العالميّة الثانية، خصوصاً

---

(1) Achille Mbembe (1957-الآن): مفكّر كاميروني ما بعد كولونيالي، عرف بتطويره لنظريّة سياسات الموت في المستعمرات والدول القمعيّة.

(2) Bio-politics

(3) Michel Foucault (1926-1984): فيلسوف فرنسي مختص بتاريخ العلوم عرف بمقاربته لنظام المعرفة ودور المؤسسات السياديّة في إنتاجه، وهو من طور مفهوم «السياسات الحيويّة».

في المستعمرات السابقة، إثر ذلك طوّر مبيمبى تعريفاً للسيادة بقوله: «أنْ تكون سيّداً، يعني السيطرة على الفناء/الموت، وجعل تعريف الحياة واستمرارها توظيفاً وإظهاراً للقوّة» (Mbembe, Nécropolitique, 2006, p. 29).

تفتقر الأدبيّات النظريّة في الحالة السوريّة إلى مقاربةٍ لطبيعة السيادة في سوريا، لكنْ نتلمّس ملامحها لدى هيثم المالح[1] الذي يعرّف نظام الحكم في سوريا في علاقته مع السيادة بقوله: «نظامٌ استثنائيٌّ شرطيٌّ مسوّغٌ بفكرة الخطر المحيط بالكيان الوطنيّ، ما يسوّغ اتّخاذ تدبيرٍ، أو تدابيرَ قانونيّةٍ مخصّصةٍ لحماية البلاد كلّاً، أو جزءاً، ضدّ الأخطار الناجمة عن عدوانٍ مسلّحٍ داخليٍّ، أو خارجيٍّ يمكن التوصّل إلى إقامته بنقل صلاحيّات السُّلطات المدنيّة إلى السُّلطات العسكريّة». (المالح، شرعنة الجريمة، 2012، صفحة 13).

لن نناقش مدى قانونيّة الممارسات التي يقوم بها النظام السوريّ، وتصنيفات العنف الممارس على الأفراد، لكنّ كلمة «مسلّح» التي يشير إليها المالح، لا تغطّي الفئات كافّةً التي يُطبّق عليها العنف في سوريا، خصوصاً أنّ العنف الاستثنائيّ الممارس على «الأعداء» يخضع لتصنيفات السُّلطة، و«العدوّ» لا يقتصر على من يحمل، أو تحمل السلاح ضدّ الدولة في الحالة السوريّة، ما يجعل هذه الكلمة غامضةً، لا يمكن رصدها بدقّة، قد تكون فئةً، أو شخصاً، أو صفةً، وبعد 2011 تنوّعت صفات الأعداء ضمن الخطاب الرسميّ، فهم «إرهابيّون»، و«مخرّبون»، و«مندسّون»، و«موتورون»، مسلّحون ومسلّحات، ومدنيّون ومدنيّات، تختلف تُهمهم حسْب مكان وجودهم، ومكان تولّدهم، وطبيعة الممارسات التي يقومون بها.

تشير مصطلحات العداوة السابقة إلى فئةٍ من الأفراد الذين يهدّدون، أو يهدّدْنَ الكيان الوطنيّ، ولا بدّ من فنائهم، أو نفيهم من الفضاء العام، وهنا يظهر

(1) هيثم المالح (1931-الآن): حقوقيٌّ وقاضٍ سوريٌّ عُرف بمعارضته للنظام السوري.

تصنيف «الحياة الصرفة/العارية[1]»، أو «حياة لا تَستَحق أن تَحيا» (Agamben, 1997, p. 133) وفي بعض التعريفات تعني: «الحياة التي لا يمكن التضحية بها، لكنّها عُرضةٌ للقتل» (Agamben, 1997, p. 125).

هذا التصنيف نتاج قرارٍ سياسيٍّ/سياديٍّ يُنفى بسببه «حقّ الحياة» لدى فئةٍ من الأفراد (subjects)، وبذلك قد يكون قتلهم، أو تعريضهم للعنف قانونيّاً، أو خارج إطار القانون، لكنْ لا يحاسب عليه أحدٌ في حال طُبِّق، كما حصل في مخيّمات الاعتقال التي أنشأها النازيّون، أو في بعض مخيّمات اللّاجئين في الديمقراطيّات المعاصرة، التي تستثني فئةً من «البشر»، وتعرّضها لأخطار الموت، والمثال الأشدّ هو: حالات المهاجرين والمهاجرات عبر البحر، الذين «تقرّر» السُّلطة السياسيّة تركهم لموتهم، هذا «الترك»، أو «المنع-Ban» حسب المصطلح السياسيّ يترك الأفراد في مساحة الموت معرّضين لخطرٍ دائم.[2]

صُنّف في الحالة السوريّة الكثيرُ من الأفراد كحياةٍ صرفةٍ كحالة: المعتقلين والمعتقلات في السجون، المدنيّين والمدنيّات في الأماكن المحاصرة، المتظاهرين والمتظاهرات في الشارع[3]، لنرى أنفسنا أمام مساحات استثناءٍ، من يدخلها عرضة للعنف؛ بسبب وجوده في هذه الجغرافيا التي تسمّى «مساحة الاستثناء»، وهي: «الإطار الزمانيّ والمكانيّ لتعليق الحقوق الدستوريّة كافّةً». (Schmitte, 2005, p. 1) أي: هي المساحة التي تظهر ضمنها أشكال «الحياة الصرفة» التي تستحقّ الموت، وقتل الأفراد ضمنها يرتبط بوجودهم ضمن هذه

---

(1) Bare life: هناك ترجمتان لهذا المصطلح: الحياة الصرفة، أو الحياة العارية، كذلك لن نتناول الجانب المرتبط بقدسية الحياة الصرفة؛ أي: علاقتها مع «الأضحية» لأنّه لا يتعلّق بدراستنا هذه.

(2) منعت السُّلطات الإيطاليّة دخول عدّة سفن محمّلة باللاّجئين إلى مياهها الإقليميّة، تاركة الموجودين فيها عرضةً لخطر الغرق والموت جوعاً، أو عطشاً.

(3) مساحة الاستثناء في هذه الحالة «أدائيّة»؛ أي أُنتِجَتْ عبر مجموعة الحركات والأصوات التي تقوم بها فئة من الأفراد في الفضاء العام.

المساحة سواء كانت جغرافيّةً أم ينتجها الواحد منهم بجسده. الأهمّ أنّ هذه المساحات تخضع لإرادة السيادة، أو ممثّليها وممثّلاتها[1]، كونها من «تقرّر حالة الاستثناء» سواء عبر قانون الطوارئ أم قانون مكافحة الإرهاب، ويمكن أن يتّسع هذا الاستثناء في حالات الحرب الأهليّة، وأشكال الصراع التي تهدّد النظام القائم، وفي سوريا تتجلّى هذه الحالة بصورتها الأشدّ في المدن المحاصرة التي صُنّفت على أنّها مساحاتٌ للأعداء.

إرادة السيادة الاستثنائيّة في سوريا تجلّت عام 2011 في تقسيم الأرض والأفراد؛ إذْ قام النظام السوريّ ضمن الخطاب الرسميّ، بعَدّ بعض المساحات آمنةً، أو تحت سيطرة النظام، وأُخرى خارج السيطرة وتحوي الأعداء، ولا بدّ من عزلها عن تلك «الآمنة»، إلى جانب استخدام تعبير «بيئة حاضنة للإرهابيّين» لوسم مساحاتٍ جغرافيّةٍ بأكملها، وتحويل قاطنيها وقاطناتها ومن هُم فيها من «مدنيّين ومسلّحين» إلى أعداء مُحتملين؛ أي: كتل بشريّة تهدّد الأمن العام، وحياة المواطنين والمواطنات، المطيعين والمطيعات، وتحوّلت مدنٌ بأكملها إلى ساحات معارك، شهدت اشتباكاتٍ وقصفاً جويّاً استهدف المُحاصَرين، كأنّ كلّ من في هذه الجغرافيا عدوٌّ محتملٌ، كحالة حصار المعضميّة (جيور، 2016)؛ حيث سمح النظام بدخول وخروج طلبة الجامعات فقط، مع تعرّضهم لتفتيشٍ أمنيٍّ دقيقٍ؛ لمنعهم من إدخال أيّ شيء، حتّى أرغفة الخبز، التي تُصادر عند معبر المدينة، وتُرمى أرضاً على مرأى مئات لم يذوقوا طعم الخبز منذ أشهر، وفي حال تسلّل أحدهم خارج الحصار يتعرّض لمضايقاتٍ ترتبط بهويّته الشخصيّة، وكيفيّة تصنيفه ضمن النظام القانونيّ الرسميّ حسب المواليد، أو الاسم، أو مكان الإقامة.

---

(1) يمكن للسيادة أن تفوّض صلاحيات الاستثناء إلى من هُم، أو هُنّ غير السيّد، وتقرير كيفية التعامل معها. لا معلومات دقيقة عن هرميّة القرار في سوريا، خصوصاً في ظلّ حالات الارتجال الفرديّ التي يقرر فيها صاحب السلاح مقدار العنف الذي يجب تطبيقه.

ثقافة الاستثناء والعمل الفنّي:

لا يوجد تعريفٌ واضحٌ لثقافة الاستثناء؛ أي: الظواهر الثقافيّة التي تُنتَج في حالة الخطر الشديد، أو التهديد به؛ إذْ تختلف الشروط من مساحةٍ إلى أُخرى بحسب طبيعة العنف الذي يتعرّض له الأفراد، والتعريف السياسيّ الذي يخضعون له، وفي حالتنا هذه؛ أي: الفيلم الوثائقيّ، نحن أمام مكوّناتٍ فنيّةٍ، وأُخرى سياسيّةٍ، تظهر ضمن العمل الفنيّ، وتتدخّل أيضاً في أسلوب إنتاجه وعرضه، لكنْ لفهم هذه المنتجات الثقافيّة، سنحاول تقديم مقاربةٍ للعمل الفنيّ بوصفه «عمليّةً» «مُقاومةً» و«واقعيّة».

يمكن تلمّس بعض ملامح المقاربة السابقة لدى جورجيو أغمبين[1] الذي يرى أنّ الخصائص الشعريّة التي تميّز العمل الفنيّ، أو العمليّة الجماليّة (Poises)، تعني: «أن تنتج (poie)؛ أي: أن تجعل الشيء يظهر، هذه العمليّة شكلٌ من أشكال الحقيقة، هي كشفٌ يخرج الأشياء من الخفاء إلى الظهور». (Agamben, 1999, p. 74). هذه العمليّة -حسب تعبيره لاحقاً- تحرّر العمل الفنّي من حدود التعبير عن الذات، ليصبح جهداً ممتدّاً في الزمن. وفي محاضرةٍ ألقاها عام 2014، بعنوان: «المقاومة في الفنّ» يطرح أغامبين تساؤلات أعمق فيما يخصّ مفهوم المقاومة كعمليّة، ويعيد النظر في العمل الفنيّ كمنتجٍ إبداعيٍّ- شعريٍّ؛ إذْ يرى أنّ المقاومة في العمل الفنيّ تعني بداية «مقاومة الموت، وأيضاً هي مقاومة لبرادايم (باراديغم) المعلومات التي تطبّق عبرها القوّة على المجتمع». (Agamben, 2014). يقتبس أغمبين التعريف السابق من جيل دولوز[2]، ويرى

---

(1) Giorgio Agamben (1942-الآن): فيلسوف وناقد إيطالي عرف بكتابه «الإنسان المقدس» الذي يناقش نظرية السيادة الاستثنائيّة.

(2) Gilles Deleuze (1925-1995): فيلسوف فرنسي وناقد فنّي عُرف باهتمامه الواسع بالموضوعات الفنيّة والثقافيّة.

أنّه لم يشرح مفهوم المقاومة، وبرأيه: «في أيّ عملٍ شعريٍّ هناك شيءٌ ما يقاوم ويواجه التعبير... في العمل الفنيّ هناك دوماً توتّرٌ بين الإمكانيّة واللا-إمكانيّة، بين المستطاع واللا-مستطاع، بين الفعل والمقاومة». (Agamben G. , 2014) (Agamben, 2014). هذا التوتّر سببه الصراع بين العوامل الذاتيّة والموضوعيّة التي تمنع ظهور العمل الفنيّ، أو تتحكّم بخصائصه الجماليّة.

من زاويةٍ أُخرى: لفهم العلاقة بين مكوّنات العمل الفنّي وبين الشرط السياسيّ، خصوصاً في مساحات الخطر، نلجأ إلى كتاب ميلو راو[1] الذي يحمل عنوان: « الواقعيّة العالميّة»، وفيه يشرح راو أنّ الواقعيّة، أو الوثائقيّة، لا تعني فقط الاعتماد على «الوثائق» لخلق عملٍ فنّي، فـ«الواقعيّة لا تعني أنّنا نمثّل، أو نعرض شيئاً واقعيّاً، بل أنّ العرض نفسه واقعيٌّ؛ أي: أنّه يخلق وضعاً يحمل داخله كلّ تَبِعات الواقع، ونتائجه بالنسبة إلى المشاركين المنفتحين أخلاقيّاً، وسياسيّاً، ووجوديّاً، على ما قد يحدث». (RAU, 2018, p. 179). ينسحب هذا التعريف أيضاً على الأفلام الوثائقيّة التي أنجزها، والتي يتحوّل فيها الإطار الذي يظهر ضمنه العمل الفنيّ إلى مساحةٍ للأداء الواقعيّ؛ أي: ما يحصل على الخشبة، أو على الشاشة، له تبِعات واقعيّة بعد انتهاء العرض تلاحق المشاركين والمشاركات، والقائمين والقائمات بعمليّة الإنتاج، فهُم لا يؤدّون أدواراً متخيّلةً، بلْ يؤدّون أنفسهم ضمن سياقٍ جديدٍ قد يترك أثراً عليهم، يتجاوز ذلك الذي يحصل على الخشبة، كحالة واحد من المؤدّين في مسرحيّة «محاكمات الكونغو»، الذي تعرّض للاختطاف بعد عرض الفيلم الخاصّ بها، أو المؤدّي العراقيّ الذي تعرّض للمضايقات؛ بسبب لعبه دور مثليٍّ جنسيٍّ في مسرحيّة «أوريست في الموصل» التي أنجزها راو عام 2019.

---

(1) Milo Rau (1977-الآن): مخرج مسرحي وباحث سويسري ومدير مركز «الاغتيال السياسيّ»، يعمل على إعادة النظر في الظاهرة الفنيّة وعلاقتها مع التاريخ والقوى السياسيّة.

لا بدّ من الأخذ بعين الاعتبار أيضاً مفهوم الإطار، أو (Parergon) الذي ينتمي إلى تاريخ الفنّ التشكيليّ، والكلمة تحيل -كما يبدو للوهلة الأولى- إلى إطار اللّوحة، أو الزخارف الموجودة على الإطار، لكنّ الشكل المغلق للإطار يهدف رمزيّاً إلى «إغلاق كلّ العناصر التي تحمل معنى ضمن اللّوحة، وما تمثّله». (Hurwit, 1977, p. 1). على بساطة التعريف، يختزن الإطار قيمةً سياسيّةً وجماليّةً تهدف إلى خلق الحدّ بين ما هو جماليّ وفنيّ؛ أي: ينتمي إلى (داخل الإطار)، وبين ما هو سياسيّ وينتمي إلى (خارج الإطار). هذه المقاربة الأوليّة، ترى في الإطار فاصلاً إيديولوجيّاً يعزل العمل الفنيّ ومكوّناته عن المحيط، سواء كانت لوحةً معلّقةً على جدار المتحف الأبيض أم مسرحيّةً في صالةٍ مظلمةٍ لا تنتمي إلى الشارع الخارجيّ، أو فيلماً تتحرّك مكوّناته فقط في أثناء زمن العرض، ولا تمتدّ إلى ما قبل، وما بعد.

مفهوم الإطار والمكوّنات السياسيّة والإيديولوجيّة بين (الداخل) و(الخارج) تختلف في حالة السينما، ومقاربة الإطار تنسحب أيضاً على «اللّقطة»، أو «اللّقطات المتتابعة»، التي تتّضح لدى جيل دولوز في كتابه «الصورة المتحرّكة 1»؛ حيث لا تخلق السينما صورةً متخيّلةً تشابه الواقع، بلْ تتميّز بقدرتها على تشكيل مجموعةٍ من الصورة المتتالية والمختلفة بالقياس والحجم ضمن «الإطار/ اللّقطة» ذاته. ويشير إلى أنّه ضمن الإطار/ اللّقطة، حتّى لو كان التصوير يتمّ في مكانٍ مغلقٍ، فهناك «ما يحيل إلى ما هو غير مرئيّ، وغير مفهومٍ، لكنّه حاضرٌ تماماً. (Deleuze, 1986, p. 16). لفهم هذا «الحاضر واللا-مرئيّ»، لا بدّ من الإشارة إلى تحليل دولوز لمفهوم خارج اللّقطة، أو Hors-champ، الذي يحيل إلى عناصرَ، وأماكنَ، ومفاهيمَ تحضر خارج الإطار، لكنّها موجودةٌ، ويحيل إليها ما هو مرئيٌّ، وهذا ما نشاهده في واحدةٍ من لقطات فيلم «لسّا عم تسجّل»؛ حيث توضع الكاميرا على الأرض، والناس يتراكضون، ويصرخون لبعضهم خوفاً من شيءٍ

لا نراه، سيترك أثره على المكان، والمقصود هو طائرة، لم يكن يُتوقّع ظهورها، حدث لا مرئيّ على الشاشة يُغيّر طبيعة حركة الناس، ويعيد تعريف الأماكن وتقسيمها بين خطِرٍ وآمنٍ، كون الطائرة ستلقي بقذيفةٍ لا يعلم الأفراد أين ستقع؛ أي: لا يعلمون بدقّة المكان الآمن من الخطِر.

هذه العلاقة مع الإطار في ظلّ الصيغة الوثائقيّة، أو «الواقعيّة» حسب ميلو راو، تحوّل ما هو داخل الإطار إلى «خشبة» من نوعٍ ما، يقدّم فيها الأفراد أنفسهم بأسلوبٍ ذي نتائج سياسيّة، هذا الأسلوب في «لسّا عم تسجّل» مرتبطٌ بالشرط السياسيّ (بصورةٍ أدقّ: الوسم السياسيّ للأفراد) والخطر المحدق الذي نتج عن الحصار، كما أنّه علامةٌ على رفض المُحاصرين والمحاصرات للتمثيل الرسميّ، أو السمة الرسميّة تلك التي جعلتهم «أعداء» و«إرهابيّين» يتمتّعون بخصائص محدّدة مرسومة مسبقاً.

التصنيفات السياسيّة السابقة تحوّل الصيغة الفنيّة والجماليّة إلى أسلوبٍ لتقديم الذات، وتأديتها خارج التصنيف الرسميّ بصورةٍ مجابهةٍ له، وذلك عبْر رفض الرموز والعلامات الرسميّة، وتقديم بديلٍ لها، بديل غير جدّيّ، لكنّه ذو أثرٍ سياسيٍّ، ونقصد بعدم الجديّة هنا عدمَ الاعتراف به من قِبل السيادة، بذلك هناك صراعٌ بين الرسميّ وغير الرسميّ على أسلوب التمثيل -style of representation. فكما يتبنّى الجنود المنشقّون عن النظام السوريّ علاماتٍ جديدةً وعلنيّةً تحيل إلى تعريفهم السياسيّ (فيديو الانشقاق، العلم الجديد، الشعارات الجديدة) فالفئة المدنيّة أيضاً، الرافضة للتمثيل الرسميّ (إرهابيّين، أعداء... إلخ)، تقدّم نفسها بصورةٍ جديدةٍ (ثوّار، ناشطين... إلخ)، تختلف عن التصنيف الرسميّ للمدنيّين والمدنيّات كمواطنين ومواطنات، مطيعين ومطيعات، يؤمنون حقّاً، أو كذباً بسُلطة السيادة عليهم.

يظهر مفهوم المغامرة ضمن الرفض السابق، فإنْ كان الخطاب الرسميّ، أو

الإعلاميّ، يقدّم صورةً متجانسةً وواضحةً عن طبيعة الحياة في «مساحة الأعداء»، تأتي المغامرة والوسيط الوثائقيّ كأساليب لنفي هذا الخطاب الرسميّ، وتقديم شكلٍ مختلفٍ يعيد امتلاك التمثيل، وذلك عبْر اكتشاف هذه المساحة التي توصف رسميّاً بالتجانس، والتماثل، والمحكوم من فيها بالموت بدون سماع أصواتهم. فالمغامرة هنا أسلوبٌ للأداء ضمن الإطار لنفي ما هو خارجه من تعريفاتٍ أيديولوجيّةٍ، وتقديم تعريفات مغايرة يمارسها من هُم، أو هُنّ على الأرض، وذلك عبْر عددٍ من الأشكال التي سنشير إليها لاحقاً، والتي تستعيد فيها الذات حكاياتها وآراءها، وتقدّمها بالأسلوب والوسيط اللذَيْن تراهما مناسبين لصوتها وصورتها.

افتراض المغامرة كأسلوبٍ للأداء وتقديم الذات في ظلّ الشرط «الواقعيّ» يحوّل الوسيط الفنيّ (الفيلم في حالتنا) ضمن الشرط الاستثنائيّ إلى أسلوبٍ جماليٍّ لتمثيل الذات وإنتاجها علناً؛ إذْ يتبنّى الأفراد الميّزات التي يوفّرها الوسيط ضمن إطاره، ويفعّلون/ يفعّلْنَ إرادتهم/ إرادتهنّ-agency لتقديم تعريفٍ جديدٍ لذواتهم/ ذواتهنّ وعلاقتهم/ علاقتهنّ مع السُّلطة السياسيّة، وذلك لتحرير الذات من الوسوم الرسميّة عبر إنتاج رموزٍ جديدةٍ، وأداءٍ جديدٍ يشكّك في مفهوم التمثيل نفسه، بلْ وبوسيط التمثيل ذاته «السينما الوثائقيّة» في حالتنا هذه؛ وهذا ما تبحث فيه ليندا هيتشيون[1] التي ترى أنّ الصورة تمثّل أسلوباً جديداً لتمثيل الذات، أسلوباً جماليّاً يعي الأيديولوجيا التي يختزنها مفهوم التمثيل الرسمي. هذا «الوعي» يسخَر من ذاته نفسها، ليقدّم أسلوباً جديداً تنعته بالـ(ما بعد حداثيّة): وهو أسلوبٌ نقديٌّ عكس ذاك التقليديّ «القائم على التواطؤ مع السُّلطة والسيطرة؛ أي: هو نقدٌ يعترف بأنّه لا يقدر أن يتهرّب من التورّط في ذلك

(1) Linda Hutcheon (1947-الآن): ناقدة ومنظّرة أدبية كنديّة، تبحث في ظاهرة ما بعد الحداثة ضمن الفنون وعلاقتها مع التاريخ والخطاب الرسميّ.

الذي يريد أن يحلّله، وربّما يدمّره. (Hutcheon، Politics of Postmodernism، 1989، صفحة 70). وهذا ما سنراه في الفصلين: الأوّل، والثانيّ؛ إذْ نستخدم فيهما مصطلحاتٍ وتقنيّاتٍ ناتجةً عن خطابٍ مُسيّسٍ حُكماً، لوصف أفرادٍ وسيادةٍ خاضعين وخاضعات لها، إمّا عبْر الطاعة، وإمّا عبْر الرفض، في حين أنّ الأسلوب ما بعد الحداثيّ يقف في وجه أدواتنا، ويقدّم شكلاً آخر لا يعترف بالجدّيّة التي ندّعيها، ولا السُّلطة المعرفيّة التي نحاول تبنّيها، بل يواجهها بأدواته التي تصفها هيتشيون بالساخرة، والمتهكّمة، والشكّاكة دوماً بذاتها وبوسيطها؛ وهذا ما سنراه في الفصل الثالث.

نحو تعريفٍ إجرائيٍّ للخطر:

كلّ ما قدّمنا له سابقاً هو محاولةٌ لرسم ملامح الخطر، ومصادره السياسيّة، وتأثيره في العمل الفنّي، والدور الذي يلعبه في تحديد معالم ما «يظهر» في السياق السوريّ، وذلك في سبيل الوصول إلى عددٍ من التعريفات الإجرائيّة المرتبطة بالخطر وكيفيّة تشكّله، بوصفه يُهدّد الفرد وما يمارسه من أفعال، سواء كانت يوميّةً أم فنيّةً، وكأنّ الخطر يضبط أسلوب إنتاج الموضوع لذاته علناً، وكيفيّة امتداده في الزمن ونشاطه الفنّيّ؛ هذه التعريفات تظهر ضمن السياقات الآتية:

- الخطر نتيجة سوء الأداء

يتجلّى الخطر هنا باحتمالات العنف التي قد يتعرّض لها الفرد بسبب هالة الرعب المحيطة به، التي تبثّها مظاهر العسكرة التي تهدّد الحياة اليوميّة، ما يجعله منضبطاً، مطيعاً، خائفاً من تهديدٍ خارجيٍّ يعلمه، أو لا يعلمه؛ أي: هناك عنفٌ محتملٌ نتيجة سوء الاقتباس من سيناريو الطاعة في أثناء التحرّك

في المساحة الآمنة، مثل: «التظاهر، حمل الكاميرا، الهتاف ضدّ الرئيس، النكات العلنيّة، الاقتراب من مساحات عسكريّة».

- الخطر نتيجة «لا نظام» الحوادث

تشكّل الحوادث لا وعي العلم، حسْب الفرنسيّ بول فيريلو[1]، لا يمكن توقّعها، لكنّها تضبط البنيان الماديّ للعالم الذي يسعى لتجنّبها. في الحالة السوريّة، إلى جانب الحوادث اليوميّة، هناك خطر الموت القادم من السماء، تأثيرٌ دائمٌ ومستمرٌ في المساحة الآمنة، أو الخطِرة، سببه قذائف تهبط من أعلى، وتفجيرات عشوائيّة، وغيرها من أشكال العنف التي لا يمكن توقّع مكانها، أو زمانها؛ هذا الخطر يهدّد كيفيّة الحركة، وأسلوب الانتقال في الفضاء العام، وينسف الاستقرار في الفضاء الخاصّ.

- الخطر نتيجة التصنيف السياسيّ

يظهر هذا الخطر عبْر شكل العلاقة مع القائمين والقائمات على النظام العام، ومحاربي ومحاربات الأعداء، إمّا بسبب الانتماء الهويّاتي، أو الطائفيّ الذي قد يهدّد صاحبه/صاحبته بالاختفاء، أو العنف المرتجل، وإمّا عبْر الانتقال بين مساحة الأعداء وبين المساحة الآمنة، ففي الأولى: الفرد حياةٌ صرفةٌ وعرضةٌ للموت؛ لأنّه «عدو»، عبْر القتل المباشر، أو الحصار، وفي الثانية: هو عرضةٌ للعنف بسبب ما هو مدوّن على بطاقته الشخصيّة؛ أي: انتمائه إلى مساحة الأعداء، ولو كان خارجها.

---

(1) Paul Virilio (1932-2018): معماري وفيلسوف فرنسي عُرف بتأسيسيه لـ«علم السرعة» و«نظرية الحوادث».

الفصل الثاني

حاولنا في الفصل السابق تقديم مقاربةٍ مختصرةٍ للنظريّة السياسيّة في سوريا، وطبيعة العلاقة بين «السيادة» و«المواطنين»، في محاولةٍ لفهم الشروط السياسيّة التي يحصل ضمنها الإنتاج الفنيّ، سواء كانت ماديّةً أم قانونيّةً، وكيفيّة ظهورها داخل إطار العمل الفنيّ، وتجلّيها ضمن عناصره بصورةٍ مباشرةٍ، أو غير مباشرةٍ، وهذا ما يقودنا إلى ثقافة الاستثناء؛ أي: الكيفيّة التي تظهر فيها السُّلطة السياسيّة ضمن إطار العمل الفنيّ، وما الدور الذي تلعبه في ضبط هذا العمل، سواء على مستوى الإنتاج أم ضمن العلاقات بين مكوّنات العمل نفسه، أو ما سمّيناه «نظام الكلّ»، واخترنا منها «الخطر» بوصفه قوّةً ماديّةً تطبّق على المكان والأفراد، وتهدّد رمزيّاً وفيزيائيّاً عمليّة صناعة العمل الفنيّ، وهذا ما يتّضح في «لسّا عم تسجّل»؛ حيث يتّخذ الخطر أشكالاً متعدّدةً داخل إطار الفيلم، ويهدّد تدفّق الحكايات ضمنه، وحيوات صنّاعه.

نظام الحكايات داخل «لسّا عم تسجّل»:

الإشارة إلى الشرط السياسيّ الذي ظهر ضمنه الفيلم، هدفها عدم التعامل معه كغرض فيتيشي[1]، ليس كمثله شيء، عصيّ على النقد بسبب السياق

(1) الغرض الفيتيشي ودون الخوض في تاريخ المصطلح ومعانيه المتعددة، المقصود به هو =

السياسيّ الذي ظهر ضمنه (حالة الاستثناء، الحصار، التصنيف كحياة صرفة تستحق الموت). هذا الشرط يفترض أنّ صنّاع الفيلم من مصوّرين، ومخرجين، ليسوا المتحكّمين كليّاً بما تلتقطه الكاميرا؛ أي: هناك عناصر نراها خاضعةً لتصنيفاتٍ وصراعاتٍ سياسيّةٍ لا يمكن ضبطها ضمن «الإطار»، لكنْ في النهاية، هو كأيّة مجموعة صورٍ متحرّكةٍ تدّعي أنّها فيلمٌ وثائقيٌّ، أو حسب بيل نيكولز[1]: «فيلم فيكشن مع حبكةٍ، وشخصيّاتٍ، ومواقفَ، وأحداثٍ، كأيّ فيلم آخر... لكنْ كلّ مكوّناته تحيل إلى الواقع وبنائه». (Nichols, 2017, p. 107).

يصنّف صنّاع الفيلم الشريط على أنّه تسجيليٌّ، وهي واحدةٌ من فئات الفيلم الوثائقيّ، لكنّه أيضاً يجمع عدّة أنواع: الوثائقيّ الفينومينولوجي، الوثائقي الشعريّ، الوثائقيّ الأدائيّ ...، وغيرها من التصنيفات التي يعتمدها النقد لتسهيل الفهم والتحليل. كما أنّ الفيلم يعتمد عدّة أساليب للتصوير: «التصوير المنزليّ، كاميرا مراقبة الحياة اليوميّة، كاميرا تلفزيون الواقع...». ولا فائدة هنا من تفنيدها، لكنْ يجب الأخذ بعين الاعتبار الاختلاف بين الفيلم كوثيقة وبين الفيلم الوثائقي.

حسب تعريف نيكولز: يقدّم الفيلم نفسه كوثيقةٍ تاريخيّةٍ، وربّما قانونيّة، تحيط بموضوعٍ ما من جوانبَ متعدّدةٍ، بناءً على مكوّنات «وثائقيّة»: كـالشهادة، والوثيقة، وغيرها، كما ينطبق عليه أيضاً التعريف في بداية الفصل، ويضاف إليه: أنّ الفيلم الوثائقيّ «حكايةٌ يرويها أشخاصٌ واقعيّون بناءً على أدلّةٍ وأحداثٍ واقعيّة». (Nichols, 2017).

يحرّك فينا الفيلم الرغبة بالحكاية، ومعرفة ما حصل، وكيف حصل، بسبب

= غرض يتّهم بأنّه يمتلك خصائص سحرية وعجائبيّة لا تنتمي إلى مكوّناته، بل تفترضها عين الناظر إليه، هذه «التحديقة» تنفي عن مكوّنات الغرض خصائصه وسياقه وتكسبه أخرى محمّلة بأفكار وأيديولوجيا من يقوم بالتحديق.

(1) Bill Nichols (1942-الآن): ناقد ومنظر سينمائي مختص بالفيلم الوثائقي وكيفية صناعته.

خصوصيّة المكان الذي نشاهده (المدينة المحاصرة)، لكنْ يجب التمييز بين العناصر السرديّة وبين تلك الخطابيّة والوصفيّة، ولا بدّ من الأخذ بعين الاعتبار الاختلاف بين الأسلوب الذي «تعرض» فيه الأحداث وبين طبيعة هذه الأحداث. لتبسيط ذلك سنقدّم قائمةً بالحكايات التي يقدّمها الفيلم، وتدفّقها ضمن زمن الفيلم، لكنْ يجب الوعي دوماً بأنّه ضمن الفيلم نفسه يُهيمنُ الخطر، ويتحرّك في الزمن، ونقصد القصف العشوائيّ والتجويع الذي يخضع له صنّاع الفيلم وموضوعاته، وهي شروطٌ يشترك بها جميع من يظهرون في المساحة المحاصرة، ما يهدّد المادّة الفيلميّة ومتابعة موضوع الحكاية على الأرض.

استخدام لفظ «حكايات» هنا مبدئيٌّ، لكنّه يفيد في رصد العناصر المرئيّة التي نراها على الشاشة، وتصنيفها، وطبيعة العلاقات بينها، التي عادةً ما يطلق عليها اسم الفابيولا (Fabula): الاسم الذي اقترحه بيتر فيرستادن[1] ويقصد به: «الترتيب الزمنيّ لبناء الأحداث ضمن منطقٍ سببيّ». (verstraten, 2009, p. 13)، هذا المنطق السببي هو ما يكشف الحكايات وأسلوب ترتيب عناصرها).

ممّا سبق، يمكن تصنيف الحكايات حسب ما «تسجّله» الكاميرا ،وتسلسل الأحداث ضمن كلّ واحدةٍ منها بالشكل الآتي:

- حكاية ميلاد أمين وسعيد البطل:

هي القصة الرئيسة التي يصرّح الفيلم بها منذ البداية، فالشريط يتناول «حكاية صديقين يلتقيان في الحصار»، وعلى الرغم من تبادل الكاميرا بين الاثنين، إلّا أنّها تلاحقهما في أغلب الوقت سواء كانا راويَيْن أم يؤدّيان أمامها، وضمن زمن الفيلم لا يواجه الاثنين سوى الصعوبات التي يشترك بها الجميع، وهي: «الجوع،

(1) Peter Verstraten (1967-الآن): ناقد ومنظر سينمائي عُرف باهتمامه بنظريات السرد السينمائيّ.

القذائف العشوائيّة، المعارك»، ولا يسائلانها، بل يكتفيان بالوصف، وإنْ أردنا كتابة حكايتهما عبر سلسلةٍ من الأفعال، فستكون على النحو الآتي:

«سعيد شابٌّ محاصرٌ في الغوطة، يصوّر المعارك، ويعلّم الناس التصوير، يُغادر ليلتقي أصدقاءه في دمشق، ثمّ يعود إلى الغوطة، يلاحق بعض الشخصيّات الموجودة هناك، ويقف إلى جانبها في المعارك وفي مكامن الاختباء، ثمّ يلتقي صديقه ميلاد الذي دخل الغوطة، يترك سعيد إثر ذلك تصوير المقاتلين، ويقرّران معاً رسم جداريّةٍ على واحدٍ من الجدران، وبناء استوديو للتسجيل، ينجحان في ذلك، ثمّ يتعرّض واحدٌ من الشخصيّات الفرعيّة لإطلاق النار، وينتهي الفيلم».

لا يوجد أيّ عائقٍ في وجه سعيد، يتحرّك براحةٍ مطلقةٍ بين المكان المحاصر وبين المكان الآمن، وضمن المكان المحاصر نفسه أيضاً، لا يوجد أيّ عاملٍ يقف في وجهه سوى الجوع بدون معرفة أثره عليه، بل نكتفي بمعرفة أنّ السجائر نفدت منه ومن صديقه. كذلك لا يواجه ميلاد وسعيد أيّة صعوبةٍ في تحقيق ما يريدانه «الاستوديو والجداريّة»، بلْ يتمّ الأمر بسلاسةٍ مطلقةٍ، بدون أن يقف المكان نفسه، أو الشخصيّات فيه، في وجههما. بكلماتٍ أُخرى: لا صراع سوى ذاك المشترك مع الجميع، الذي لا خصوصيّة فيه لدى سعيد، أو ميلاد.

حكاية ميلاد تختلف جزئيّاً، فهو ينطلق للمغامرة بعد تخرّجه السلس من الجامعة، وقراره الداخليّ بألّا يكون «جباناً» حسب تعبيره، فيدخل المنطقة المحاصرة، ويقوم بما يريده، ثمّ يقرّر الرحيل كونه لم يعد يستطيع الاحتمال، بل يقول ساخراً في الفيلم بأنّه جاء إلى المكان «سياحةً، لأنّ هناك ثورة في سوريا»؛ أمّا الهجوم الكيماويّ، فكان حدثاً خارجيّاً اشترك به الجميع، داخل الحصار وخارجه، ويمكن القول: إنّهما الوحيدان اللذان يطرأ تغيير على سلوكهما اليوميّ في الفيلم بعده.

ويعلّق المخرجان على هذه الحكاية وتبادل الأدوار بقولهما:

«ميلاد مثلاً: خارجيّاً كان متوازناً ومستقرّاً، وفي الداخل هو مضطّربٌ، وغير واثقٍ، ويتغيّر عدّة مرّات، والأمر ذاته مع سعيد، لكنّ الاختلاف أنّه يتغيّر قبل الفيلم وبعده، فهو لا يتغيّر وهميّاً في الفيلم، ويسائل المشاهد هذا الثبات، أو عدم التغيّر، لكنْ بعد انتهاء الفيلم، حين نقرأ اسم سعيد كمخرج لا كمصوّر فقط، نكتشف التغيّر الذي خضع له». (البطل وأيوب، مقابلة، 2020).

- حكاية القنّاص/ الخبّاز

يتتبّع سعيد واحداً من المقاتلين في المنطقة المحاصرة، وهو جنديٌّ منشقٌّ يتحوّل إلى قنّاصٍ، الذي يخبرنا بلسانه عن حياته، ثمّ نشاهد احتجاجه على سياسات القادة، ثمّ يختفي من أمامنا، ليظهر لاحقاً أمام الكاميرا، وهو يعمل كخبّازٍ ترك السلاح، لننتقل إلى عرسه وزواجه، ثمّ يختفي.

القنّاص هو الوحيد من سكّان المنطقة المحاصرة، الذي يتغيّر «دوره» عبْر الفيلم، بدون أن نعلم كيف، أو لماذا حصل ذلك، لكنّ علاقته مع الكاميرا وكلٍّ من ميلاد وسعيد لم تتغيّر، وهنا يعلّق مخرجا الفيلم بقولهما:

« لم يتبدّل دور القنّاص حقيقةً، بل ترك المعارك والقتال، وانتقل إلى معركة الفرن وتأمين الطعام، هناك أنواع من التغيّرات في الفيلم، الأوّل: الملحوظ، والمباشر، والخارجيّ لأبي عبده، وهو ما سبق أنْ قلته، هناك أيضاً تغيّرات مرتبطة بالظرف؛ إذْ تلاشى الظرف المفترض أن يحمل فيه بندقيّة، ليصبح بعدها عاملاً في الفرن؛ جوهره لم يتغيّر». (البطل و أيوب، مقابلة، 2020) (البطل و أيوب، مقابلة، 2020)

- حكاية الرجُل الرياضيّ

يظهر هذا الشخص في الفيلم ليقدّم «خطاباً» يتعلّق بالاستمرار بالحياة، وأهميّة التمرينات الرياضيّة التي يؤدّيها أمامنا، ثمّ يختفي.

- حكاية المرأة ذات الجلباب الأسْود

تظهر هذه المرأة في الفيلم لتقدّم «خطاباً» أمام الكاميرا، وتنادي أمّها خارج الحصار، وترسل إليها سلاماتها، ثمّ تختفي.

- حكاية المكان

يشير الفيلم إلى أنّ المكان محاصرٌ من قِبل الجيش السوريّ، لكنْ لا نعلم كيفيّة الدخول والخروج منه، ونتعرّف إلى الأخطار التي فيه، من: «قصفٍ عشوائيٍّ، أسئلةٍ من قِبل المسلّحين، نقص الطعام». هناك أيضاً وصفٌ لساحات المعارك، وكيفيّة التواصل مع الخارج، سواء عبْر الحفر في الجدران أم عبر الراديو، ما نعرفه أنّ المكان مُهدّدٌ، لكنّ من فيه يتابعون حياتهم على نحوٍ ما.

يصف الفيلم الأخطار المشتركة بين الجميع، بدون أن تكون هناك أحداث تهدّد أيّة واحدةٍ من الشخصيّات السابقة بصورةٍ تجعلها تختلف عن الآخرين، هناك فقط احتمالات الخطر المهيمن على الجميع، حتّى الذهاب إلى نقاط الاشتباك، وما يدور فيها من أحداث، يتلاشى أثره ضمن زمن الفيلم، ونكتفي بالتأثير الآنيّ: وهو نجاة أحدهم، أو موته، كما تتبع الكاميرا بعض الأحداث في المكان المحاصر كَـ(معرض فنّي، مظاهرة..) وتلتقطها بأسلوبٍ أشبه بتغطيةٍ تلفزيونيّةٍ عن طبيعة الحياة في هذا المكان.

- حكاية الكاميرا كراوي وغرض

على الرغم من الأساليب المتعدّدة التي تظهر فيها الكاميرا كغرض، والأسلوب الذي تتناقل به، هي تحافظ أغلب الوقت على وظيفتها في وصف ما يحدث وتسجيله، عدا المرّات القليلة التي تُستخدم لاكتشاف أماكن الدبّابات والقنّاصة، لكنْ لا يوجد أيّ حدثٍ يهدّد الكاميرا نفسها التي كاسْم الفيلم بالفعل

«تستمرّ في التسجيل»، الكاميرا أشبه بشخصيّةٍ تتحرّك بصمتٍ بين الجميع، تراقب أحياناً، وأحياناً أُخرى تمتلك «قوّةً سحريّةً» لجعل الشخصيّات تتحدّث وتكشف دواخلها.

الكاميرا أشبه براويةٍ شديدة الحياد، لا تـطلق الأحكام، بلْ تـصف، وتـسمح للشخصيّات بأن تلعب أمامها، أو تؤدّي، أو تكشف دواخلها، بدون أن تواجه ومن يحملها أيّة عقباتٍ، أو صعوباتٍ، حتّى على المستوى الماديّ، كأنّ هذه الراوية منيعةٌ ضدّ ما يحصل.

معرفة هذه الراوية محدودةٌ فقط بما تـراه؛ إذْ يمكن طردها، أو نسيانها، ما يعني أنّ هناك ما يغيب عنها، الأهمّ أنّها لا تـمثّل «فرداً» متخيّلاً يخاطبه من هُم أمامها، بل كتلة بشريّة المفترض أنّها لا تعلم ما يحصل داخل الحصار، والأهمّ أنّ هذه الكتلة قادرةٌ ربّما على التغيير، عبْر تعاطفها مع ما يحصل في الحصار، وما يشهده الناس.

الجامع الفيتيشي في المكان الاستثنائيّ:

يراهن الفيلم على مرور الزمن، كأنّ تدفّقه في المكان المحاصر، والتقاط معالم هذا المكان، تكفي لبناء «حكاية»، هذا الرهان يعتمد أيضاً على المصادفات؛ أي: انتظار ما يحدث، بدون تسويغٍ يجيب عن سؤال: لماذا تصوّر الكاميرا ما تصوّر؟ وبدون خيطٍ يجمع الأحداث سوى الزمن المتدفّق، والمكان، واعتباطيّة القصف، الذي حتّى لا نكتشف تاريخه وعلاقته مع المكان بدقّة، نعلم فقط أنّ في المدينة اشتباكات، وأنّ من فيها عالقون وعالقاتٌ يحاولون النجاة، لنرى أنفسنا أمام حكاياتٍ متشابكةٍ بدون منطقٍ، لا يجمع بينها سوى أنّها تحدث في المكان ذاته.

هذه الحكايات محكومةٌ باستثنائيّة المكان، الذي يهدّد المنطق السببيّ

لتعاقبها وتدفّق كلّ واحدةٍ منها عبر الزمن، لتطغى على الفيلم الصيغة الاستعراضيّة؛ أي: يستفيد صاحب الكاميرا من استثنائيّة الشرط السياسيّ، لاستعراض أشكال الموت، والحصار، والخطر، والتجربة الإنسانيّة، بدون أن يلعب ذلك دوراً في دفع **صراع ما، أو بنائه**؛ أي: يوصَفُ المكان، وشخوصه، وشدّة ما يحصل، وبدون أن يشكّل ذلك أيّ تحدٍّ أمام ما يحصل، مثلاً: أين طُبعت الصور التي عُرضت في الشارع، وما حكاياتها، ولمَ هناك معرض عن الدمار في مدينة مدمّرة؟

يمتلئ الفيلم بالخطابيّة، ونقصد هنا ما تقوله الشخصيّات وتنطقه بدون أن يخدم تشابك الحكايات، هي تصرّح فقط بمواقفها حول ذاتها، أو ما يدور حولها، وبآرائها، ولا نحاول هنا أن نقلّل من قيمة ما يقال، لكنْ نحاول طرح الأسئلة على العناصر المستخدمة في بناء الحكايات، خصوصاً أنّ المعلومات التي تقدّمها الشخصيّات عن ذاتها، إمّا أنْ تعكس موقفاً سياسيّاً، أو أخلاقيّاً، وإمّا أنْ تكشف لنا شذرات من تاريخها الشخصيّ، وأسلوب حياتها، بدون أن يقدّم لنا هذا تفسيرات لما رأيناه سابقاً، أو ما سنراه لاحقاً، كحالة الرجُل الذي دُمِّرَ منزله، الذي يشرح لسعيد كيف يتدفّأ، ثمّ يختفي بدون أثر، وبدون أن نعلم شيئاً سوى أنّه رجُلٌ صامدٌ في بيته.

أسلوب التصوير في الكثير من الأحيان لا يفرضه المكان، فالمَشاهِد في المساحات التي لا تحوي اشتباكات مباشرةٌ، يحافظ فيها حامل الكاميرا على صيغة التصوير المنزليّ، كأنّنا أمام رهانٍ على العفويّة، ولا نهائيّة اليوميّ، وانتظار الحوادث والأحداث التي من الممكن أن تلتقطها الكاميرا، كأنّنا خاضعون لمزاج الطيّار، ومكان إلقاء القذيفة، وفي حال لم يحصل يتحرّك سعيد وميلاد بصورةٍ عشوائيّةٍ بانتظار حدوث شيء ما.

الأساليب الاستجوابيّة المستخدمة لاكتشاف دواخل الشخصيّات، كالسذاجة

الكاذبة[1]، والتسلّل، والحميميّة، تبدو تزيينيّةً، أو وصفيّةً أكثر منها سرديّة؛ لأنّه لا أحد يمانع وجود الكاميرا إلّا فئة قليلة سنذكرها لاحقاً، ولا ينتقد أحد أسئلة سعيد، أو ميلاد، ولا تكشف هذه الأساليب سوى عن صفات الشخصيّات وعلاقاتها في المكان، بدون الاشتباك مع أيّة واحدةٍ من الحكايات السابقة، كحالة القنّاص الذي لا نعرف لماذا تحوّل إلى خبّاز، ما يجعلنا أيضاً نطرح سؤال: لمَ لا يغادر بعضهم عبر الأنفاق التي استخدمها ميلاد للدخول؟

يتركنا الفيلم أمام سلسلةٍ من اللّقطات والحكايات اليوميّة المرتّبة بصورةٍ خاليةٍ من السبك، كلّها احتمالات لأن تصبح «حكايات/ أفلام» منفصلة، كأنّنا أمام كولاج، شكله الكلّيّ لا يحيل إلّا إلى ما يشبه اليوميّات، أو المذكّرات المنقوصة، فالفيلم يقترح حكايات بدون إتمام أيٍّ منها، صحيحٌ أنّه يطرح أسئلة على الأساليب التقليديّة في بناء الحكاية التي يعرفها تاريخ الوثائقيّ، ويشكك بقدرتها السرديّة، لكنّه لا يبني حكايةً واحدةً متكاملةً، ويتركنا دوماً أمام بدايات مهدّدةٍ بالاختفاء. بالطبع، يمكن تأويل ذلك باحتمالات الموت العشوائيّ وعدم اليقين، التي هي كلّها تفسيرات، لا تنتمي إلى الفيلم، بل يسخر منها صانعو الفيلم أنفسهم حين يقول سعيد للخبّاز/القناص بأنّهم «سيصنعون عنه فيلماً يوصله إلى هوليوود»؛ أي: نحن أمام مجموعةٍ من التسجيلات، تتاليها يقدّم وصفاً لمكانٍ ما، وشخصيّات تكتشفه.

بإمكاننا أن نحلّل كلّ واحدٍ من مشاهد الفيلم، وعدّها «فيديوهات» منزليّة، أو فيديوهات مشابهة لتلك التي تصوّر المظاهرات والاشتباكات التي عرفتها سوريا منذ الـ2011، كلّ واحد من هذه «المشاهد» يعكس شرطاً سياسيّاً،

(1) «السذاجة الكاذبة» (faux naïf) وهي تقنيّة لإجراء اللقاءات «يَدّعي فيها (المخرج) أنه أحمق قليلاً، ويحتاج لشرح أكثر من العادي» (Ellis, Documentary: Witness and Self-Revelation, 2011)

ومقاربةً جماليّةً مختلفةً، لكنّ التتالي ضمن الفيلم، لا يؤسّس سوى لاحتمالات حكاياتٍ لا متناهية، تخاطب الرغبة بالحكاية التي يمتلكها كلّ من حمل كاميرا في سوريا، بدون تقديم صراعٍ سينمائيٍّ ما، مجرّد لقطاتٍ إخباريّةٍ وشعريّةٍ تصف ما يحصل، والتركيز دوماً على أنّ هناك من هُم أحياء داخل هذا المكان، وهذا ما يفعلونه فقط، بدون أيّ صراعٍ مباشرٍ، أو الاستفادة من «الأخطار» الموجودة وأثرها المباشر على هؤلاء الأشخاص، أو على عمليّة صناعة الفيلم نفسه، أو على حياة الشخصيّات. خصوصاً أنّ هناك أسئلة تبقى معلّقة بدون إجابة، مثلا: لماذا توقّف سعيد عن تصوير المعارك؟ كيف دخل وخرج من الحصار؟ كيف تمكّن ميلاد من اجتياز الحواجز في دمشق، وهو يحمل الكاميرا؟ المشاهد التي تقدّم لنا هذه المعلومات تكتفي بالوصف وبالنتيجة، بدون تسلسل أحداثٍ منطقيٍّ يوصلنا إلى ما نراه، وهي الأسئلة التقليديّة التي يطرحها المشاهد، وتطرحها المشاهدة، «كيف حدث ما أراه أمامي؟»، أو «ما معنى هذه المشاهد بعد أن يمر الزمن؟».

استعراض الحكايات الذي قمنا به، والسؤالان المطروحان عمّا حدث، ومعنى مرور الزمن، يدفعنا إلى أسلوبٍ مختلفٍ لقراءة الفيلم، فنحن أمام مجموعةٍ من الصور العقيمة سرديّاً، التي لا تكوّن حكاياتٍ ذات نهايةٍ، أو تبني حبكةً، أشبه ببداياتٍ لقصصٍ تكتسب غرابتها من السياق الذي تظهر فيه، ومن أسلوب عرضها لاحقاً ضمن الفيلم؛ لذا نستعيد هنا مفهوم «الجامع (collector)»[1] الذي يذكره والتر بينجامين[2] ثم يعلّق عليه جورجيو أغمبين، فالجامع: «يقتبس الغرض خارج سياقه، ويدمّر الترتيب الذي وُجد فيه هذا الغرض، والذي اكتسب بسببه قيمته

(1) يمكن استبدال كلمة «المقتني» بالجامع.

(2) Walter Benjamin (1892-1940): ناقد ثقافي، ومفكّر ألماني، وواحد من مؤسّسي مدرسة فرانكفورت (النظرية النقديّة) عُرف باهتمامه بتاريخ الفنون وشروط إنتاجها السياسيّة والثقافيّة.

ومعناه، سواء كان عملاً فنيّاً أم سلعةً... الجامع يقوم بإعادة تشكيل الأشياء، فيحرمها من قيمتها الاستخداميّة، ومعناها الأخلاقيّ والاجتماعيّ». (Agemben G., 1994, p. 103). قبل تبنّي التعريف السابق، لنفكّر أنّ «الصور» من سوريا «سلع»، والتقاطها عبْر الكاميرا شكل من أشكال «الجمْع»؛ أمّا مونتاجها وترتيبها ضمن شريطٍ وثائقيٍّ، فهو تشكيلٌ وترتيبٌ لها ضمن سياقٍ جديدٍ يدّعي مطابقة الواقع وترتيبه.

الإشكاليّة أنّ «الترتيب» الجديد، أو «الفيلم»، سواء كان ينضبط بترتيب الواقع أم يقدّم شكلاً متخيّلاً، يفترض حكايةً ما -كونه فيلماً- تُكسب الصور معانيها، وتضفي عليها جدوى، لكنْ ما لا نستطيع تلمّسه في «لسّا عم تسجّل» هو أنّ هذا النظام/الفيلم لا يعكس ما اختبره الجامع في سبيل الحصول على هذه الصور؛ أي: «حكايته الشخصيّة»، وأيضاً لا نتلمّس الصراع الذي تعكسه هذه الأغراض/الصور ضمن نظام ترتيبها الجديد؛ فقيمة الأغراض/الصور تكمن في قدرتها على استعادة الماضي، أو اقتباسه، وفي الحكاية المحيطة بها، لا بحقيقة قيمتها ضمن السياق «الواقعي»، فعمليّة «الجمْع» من لا نهائيّة الحياة اليوميّة التي مارسها حاملو الكاميرا تراهن على الشعريّ، والغريب، واللا-متوقع، في تركيزٍ على قيمةٍ استعراضيّةٍ لا يقدّم الفيلم مسوّغاتٍ لها، أو لسبب ظهورها بهذا الشكل، سوى أنّها من «المكان المحاصر»، ليبدو حامل الكاميرا كمن «يلتقط» من الأرض الغريبة مجموعة «الأغراض/اللقطات» المميّزة، ثمّ يرتّبها ليعرض لنا ما «جمعه» بدون تسويغٍ للترتيب، أو النظام الذي ضُبطت ضمنه.

الإشكاليّ أيضاً أنّ «الجامع» في حالتنا هذه لا يورّط نفسه في الحكاية كليّاً، لا يكشف لنا عن حكايته الشخصيّة ضمن المكان، أو الصعوبات التي واجهها هو بذاته (عدا الخطر المهيمن على الجميع)، بل نتعرّف فقط إلى رغبته بخوض المغامرة والاكتشاف، كحالة ميلاد أمين الذي يصارح الكاميرا بسبب رغبته بالانضمام إلى صديقه، بعكس سعيد البطل الذي لا نعرف حكايته ضمن

المكان، وهنا تأتي إشكاليّة الجامع، هو مستغرقٌ في فضوله العشوائيّ لاكتشاف الحكايات التي تختفي فجأةً بدون تسويغٍ واضحٍ، كحالة حكايتَيْ: المرأة ذات الخمار، والرجُل الرياضي.

يمكن أن نستعير مصطلحاً من تاريخ السينما، هو: مصطلح «سينما الملاهي» (The Cinema of Attractions) الذي قدّمه توم غونينج[1]، والذي يرى أنّ السينما في بداياتها اعتمدت على المواجهة الاستعراضيّة مع المُشاهد والمُشاهدة؛ أي: القيام بمجموعةٍ من المهارات والخدع أمام العدسة لجذب انتباه الجمهور، أشبه بعروض السيرك التي تدور حول مجموعةٍ من الأفعال التي لا تمتلك وحدةً دراميّةً، إنْ نظرنا إلى الفيلم، والعديد من المشاهد ضمنه، نراها أقرب إلى الصيغة الآتية: «انظروا إليّ، ألعبُ بالكاميرا»، «انظروا إليّ، أرسم على الجدار»، «انظروا إليّ، أتسلّل إلى مساحة الاشتباك وأنجو بحياتي»؛ هذه المشاهد استعراضٌ للخطر أمام المُشاهد والمُشاهدة، ومحاولةٌ لتعريفه بالسياق وطبيعة المكان بدون الخوض في الحكاية.

سألنا صنّاع الفيلم عن التصوّر المسبق، أو الهدف من التصوير، والشكّ في جدوى ما يحصل مع تدفّق الزمن، وكيف تمّت «كتابة» كلّ واحدةٍ من الحكايات، سواء في أثناء التصوير أم لاحقاً في أثناء الكتابة، وكان الجواب:

«التصوير بدأ منذ أن حمل سعيد كاميرته عام 2011، وكان المتوقّع هو التصوير في أثناء التحرير، أو «تحرير دمشق»، وخطرت لنا الفكرة بفتح الكاميرا على طرفين، أو من منطقتين؛ بحيث يلتقي سعيد بنا في دمشق متقدّماً من الغوطة لحظة انتصار الثورة، لكنْ مع تشكّل خطوط الجبهة، لم ينجح الفيلم الذي خطّطنا له، لكنّنا أكملنا التصوير.

---

(1) Tom Gunning (1949-الآن): ممثل وناقد أمريكي مهتم بتاريخ السينما والوسائط المتعددة.

نظنّ أنّ هذا الأمر الرئيس الذي أعطى الفيلم روح الشكّ في جدوى التصوير؛ إذْ بدأنا في 2012 منذ المجزرة بالتصوير على المحورين، وفي عام 2013 اتّضح أنّ التقدّم لن يتسمرّ، وأنّ الهدف من تصويرنا لم يتحقّق، وبقي السؤال طوال الوقت: لماذا أقوم بالتصوير؟ وميلاد كان الأصدق في طرح هذه الأسئلة، خصوصاً أنّنا في داخل الحدث، ما يهدّد لاحقاً سؤال الجدوى سواء على مستوى التصوير أم حتّى على مستوى التقارير الإخباريّة التي نصوّرها، وبعد ضربة الكيماوي، تلاشى الخطاب القادر على الإجابة عن سؤال الجدوى، أو عن الأسئلة البسيطة: لماذا نصوّر؟ لماذا نصنع تقاريرَ؟ ما جدوى التقارير الإخباريّة؟ بعد عام 2013، تلاشى الخطاب لدى كلّ الأطراف، ما عدا الدواعش الذين امتلكوا خطاباً يفسّر جدوى ما يقومون به وهدفه». (البطل وأيوب، مقابلة، 2020).

أثر الخطر على بعض العناصر السينمائيّة:

نحاول هنا تلمّس أثر الخطر المباشر على بعض العناصر التي تكون الفيلم ذاته، بناءً على التعريفات الأوليّة التي وضعناها للخطر، تلك المرتبطة بـ«الدور السياسيّ، الحوادث، خصائص المكان»، ونكرّر أنّ الخطر «واقعيٌّ»، ويترك أثراً داخل زمن الفيلم وخارجه؛ أي: ننظر إليه كعنصرٍ فعّالٍ داخل بنيان الفيلم يتفاعل مع مكوّناته، ويؤثّر على شكلها.

- الأداء

لا أحد يظهر بصورته الحقيقيّة أمام الكاميرا، مهما ادّعى مطابقة ذاته، فمن وجهة نظرٍ سوسيولوجيّة، نحن نبدأ بالأداء بمجرّد أن نخضع لتحديق الآخرين والأُخريات، أو ندرك أنّ هناك احتمالاً بأنّ أحداً ما يشاهدنا، أو سيشاهدنا، وفي حالة الفيلم الوثائقيّ، يخبرنا جون إليس[1] أنّ صانع الفيلم «يتحدّث بنصف

(1) John Ellis (1952-الآن): باحث وناقد أمريكي، مهتم بدراسات الإعلام والصورة، ونقتبس =

عينٍ على المحادثة التي يجريها مع من يقوم بمقابلته، وبنصف عينٍ على الاستخدام النهائيّ للكلمات في الفيلم، الذي سيُعرض على أناسٍ آخرين لاحقاً». (Ellis, 2011, p. 34)[1]؛ هذا الوعي بما يحصل وباحتمالات المشاهدة، يتغيّر ضمن احتمالات الخطر، فالشرط السياسيّ -المتمثّل بالحصار والقصف- يهدّد الشخصيّات وصنّاع الفيلم بالموت؛ أي: إنّ قيمة ما «يصوّر» مُهدّدةٌ، كون النتيجة النهائيّة غير مضمونة، هذا التهديد يُدرِكُه صُنّاع الفيلم والشخصيّات ضمنه، كأنّهم يظهرون في فيلمٍ مُهدّدٍ بالتلاشي، أو عدم الإنجاز، ما يغيّر من موقفهم تجاه الآخرين، وتجاه أنفسهم، كونهم أنفسهم يُشكّكُون في جدوى التصوير، وهذا ما يُذكر في الفيلم عدّة مرّات؛ هناك يقينٌ لدى الجميع بأنّ ما يُصوّر قد لا يرى النور.

وهنا نعود إلى الأداء ومدى «واقعيّته»، فعدم اليقين المرتبط بـ«المنُتج» النهائيّ، والتهديد بالخطر، جعلنا أمام أشكالٍ مختلفةٍ من الأداء أمام الكاميرا، أو أسلوب تقديم الذات أمام الكاميرا، لنرى أنفسنا أحياناً أمام جهودٍ خطابيّةٍ من أجل التاريخ؛ أي: تتحوّل إطارات التقاط الحياة اليوميّة وسياقاتها إلى أشكالٍ لمخاطبة المُشاهد والمُشاهدة المحتمَلان، تظهر ضمنه الشخصيّات كأنّها ضمن إطارٍ «رسميٍّ» لا ينتمي إلى الحياة اليوميّة، أو الانطباعات عنها، كأنّ عليها أن توضح لبساً، أو تكشف حقيقةً ما، وهذا ما نراه في:

اعترافات ميلاد أمام الكاميرا

الرجُل الرياضيّ الذي يخبرنا عن أهميّة الحياة

= هنا من بحثه عن الأداء أمام الكاميرا الذي اعتمد فيه على أبحاث عالم الاجتماع الكندي إيرفيغ غوفمان - erving goffman (1922-1982) الذي تناول في كتبه الأداء من وجهة نظر أنثروبولوجيّة وطبيعة الأدوار الاجتماعيّة التي ننتجها ونختبرها يومياً.

(1)

المرأة التي تنادي ابنتها
سعيد الذي يعجز عن الكتابة بعد ضربة الكيماوي
الشهود على الصاروخ الكيماوي
اعترافات المقاتلين أمام الكاميرا

كلّ هؤلاء يخاطبون مُشاهداً ومُشاهدةً محتمَلين، ويؤدّون ضمن إطارات يقدّمون فيها ذواتهم بوصفهم شهوداً على التاريخ، لا كأجزاءٍ من حكايةٍ يحاول الفيلم رسْم معالمها، ما يعني أنّ كلمة «أداء» هنا ترتبط بالإطار والظهور أمام الكاميرا بأسلوبٍ يخاطب ذاكرة المتلقّي، كحالة المقاتلين الذين حرّروا المخفر في بداية الفيلم، وأعلنوا ذلك ببيانٍ رسميٍّ، كأنّ كلّ شخصيّةٍ تُخاطب زمناً ومكاناً لا ينتميان إلى الآن، ويؤدّون أمام مُشاهدين ومُشاهدات يمتلكون عنهم فكرةً خاطئةً يريدون تصحيحها، فيقدّمون أنفسهم بصورةٍ مختلفةٍ عن المعتاد.

عدم اليقين هذا بوجود «نهايةٍ»، أو «مُنتجٍ نهائيٍّ»، يُحرّر السخرية لدى الشخصيّات، وهذا ما نراه لدى سعيد، حامل الكاميرا، الذي يستخفّ بأداء ما تقوم به شخصيّاته وبجدّيّته في بعض الأحيان، كحالة سخريته من الرجُل الذي يلعب الرياضة، والتشكيك بحقيقة ما يقوم به عبر سؤاله: «هل هذا فعلاً وقت الرياضة؟»؛ أي: يكسر المُحاور هنا «الدور اليوميّ» الذي يمارس فيه الشخص «رياضته» ليستخفّ به، لا ليسأله عن علاقته مع من هُم حوله، بل يجهّزه لإلقاء خطابٍ يحدّث فيه من هُم «خارجاً»؛ السخرية ذاتها نراها في حديث ميلاد مع صديقه الذي يرفض التظاهر خوفاً، أو حين دخوله إلى الغوطة المحاصرة بوصفه «سائحاً» .

تشكك السخرية بالإطار الذي تدور فيه الأحداث، فكلٌّ من ميلاد وسعيد لا يكشفان عن أنفسهما حين يكونان أمام الكاميرا، بل يكتفيان بالتهكّم من جدّيّة الموقف الذي هم فيه، يسلّمان بأنّ ما يحصل استثنائيٌّ وغير تقليديٍّ، بدون

أن يجيبا عن الأسئلة التي توجّه إليهما، كأنّهما يؤكّدان -في كلّ مناسبةٍ- عدم انتمائهما إلى هذا المكان، وأنّ حياتهما اليوميّة مختلفةٌ عن أولئك المحاصرين.

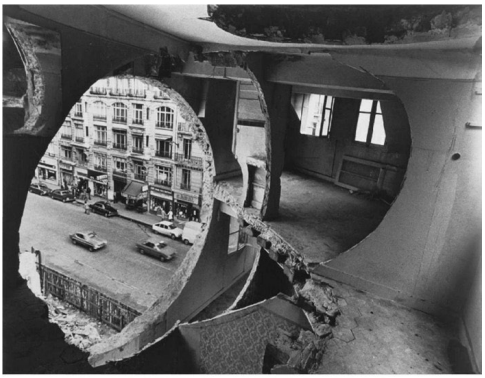
هذان الأسلوبان، سواء الذي يستفزّ سعيد وميلاد عبْرهما شخصيّاتهما، أو يشكّكان بأدائهما، يدفعاننا إلى التشكيك بواقعيّة ما نراه، والاستخفاف بدوافع الشخصيّات، والتشكيك بشكل تقديمهم لذاتهم؛ هذا الأمر يظهر فقط في أثناء اكتشاف المكان، والتعرّف على من فيه، لا حين التماس المباشر مع الخطر كحالات الاشتباك، أو القصف، أو دفن الموتى، كأنّ الأداء الجدّيّ يكون فقط في أثناء التعامل مع الجسد الميّت، أو المكان الذي يحوي احتمالات الموت القريب، في حين أنّ ما يحصل خارج هذه السياقات خاضعٌ للمساءلة، ولا يؤخذ دوماً على محمل الجدّ.

هناك أشكالٌ متعدّدةٌ من اللّعب يقوم بها كلٌّ من ميلاد وسعيد في الفيلم، ونراها في أثناء بناء استوديو التسجيل، أو الرسم على الحائط، النشاطين اللّذَيْن لم تقف في وجههما أيّة عقبةٍ، بلْ جرتْ تأديتهما بإتقان، في حين ظهر اللّعب استعراضيّاً؛ أي: لإرضاء غواية الكاميرا التي تراقب، في مساحات الاشتباك والخطر المباشر، في الرهان على استعراضيّة النجاة، أو الموت، وذلك لخلق الرعب؛ لأنّ ما يراه المُشاهد، أو المُشاهدة «حقيقيٌّ»، والموتى «حقيقيّون»؛ هذا التأثير الاستعراضيّ، يخلق الفزع لدى المُشاهد والمُشاهدة كونه يكتشف هشاشتهما الذاتيّة، وإمكانيّة خضوع جسديهما لما يشاهدانه من موت، والأهمّ إمكانيّة تحوّل أيّ مكانٍ إلى منطقةٍ محاصرة.

- المكان:

يظهر المكان المحاصر في الفيلم متغيّراً، كلّ ما هو قائم مهدّدٌ بالتلاشي؛ بسبب القصف، وأساليب حرب العصابات التي يتّبعها المقاتلون؛ إذْ نشاهد نظام الحُفر والأنفاق المستخدم، الذي يفرض المكان توظيفه كأسلوبٍ خاصٍّ

للتنقّل على «الحدود»، خوفاً من أعين الجيش النظاميّ؛ أي: إنّ تكوين المكان الماديّ يتغيّر عبر الزمن، تتلاشى أجزاءٌ، وتُبنى أجزاءٌ أُخرى حسب تغيّر مساحة الاشتباك.



Conical Intersect, 1975. © Gordon Matta-Clark y David Zwirner, New York

لسا عم تسجل، غياث أيوب، سعيد البطل، د31:49

أثر المكان وخطورته يظهران بأحد أشكالهما على الحدود؛ أي: مساحات التماس مع الجيش النظاميّ، هذه الحدود قد تكون بناءً يقف في وجه المقاتلين،

ومرّةً تكون دبّابةً تسدّ الطريق بقذائفها، ومرّةً جداراً يعزل المحاصرين والمحاصرات عن الخارج، لنرى أنفسنا أمام حفرٍ وفتحاتٍ تفرض على بعض الشخصيّات تقنيّةً خاصّةً بالحركة والتصوير، مرتبطةً بعَين القنّاص الخفيّة، ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ الحُفر امتدادٌ لتقنيّةٍ عسكريّةٍ تسمّى «المشي عبْر الجدران»، اقترحها إيال وايزمان[1]، وخلالها تتغيّر مساحة الاشتباك التقليديّة، ليخلقها المقاتل لنفسه في سبيل تجاوز العقبات التي يختزنها تصميم المكان، بذلك عدم ترك نفسه فريسةً للـعدوّ الذي يعرف تصميم المدينة، فكلّ مقاتلٍ يعيد تكوين مساحات الاتّصال مع الخارج، إمّا للاشتباك، وإمّا للمراقبة.

هذه التقنيّة التي اتُّبعت في المنطقة المحاصرة، والتي نراها في الفيلم تقارب ما نراه في الفنون البصريّة ضمن أعمال الفنّان الفرنسيّ غوردون ماتا كلارك[2]، تحت ما يسمّى «العمارة الأناركيّة»؛ حيث ترسم الحُفر في الجدران فضاءاتٍ لا تنتمي إلى النظام التقليديّ لتقسيم المكان، وهذا ما نراه في الفيلم؛ إذْ نكتشف -إثر الحفر والفتحات المخصّصة للاشتباك والمراقبة- علاقاتٍ مكانيّةً لا يتيحها شكل المدينة المنظّمة، كالانتقال بين البيوت عبْر الحفر، والتلصّص على الخارج عبْر الكاميرا، أو عدسة القنّاص، فالعلاقة بين الداخل والخارج؛ أي: المدينة المحاصرة، والخارج الآمن، قائمةٌ على التسلّل والتلصّص، كونهما الأسلوبين الأكثر قدرةً على الحفاظ على الحياة، كما تكشف لنا بعض الحفر في الفيلم فضاءاتٍ جديدةً ينتقل بصرنا عبْرها، بأسلوبٍ يتداخل فيه ما هو «داخليٌّ» مع ما هو «خارجيّ»؛ أي: هو أسلوبٌ يختزن أمان الفضاء الداخليّ الذي يمثّله المنزل، ومرئيّة الفضاء الخارجيّ وأخطاره.

---

(1) eyal weizman (1970-الآن): معماري ومنظّر بريطاني، مهتم بنظرية العمارة في الحروب ومساحات الاشتباك.

(2) Gordon Matta-Clark (1943-1978): فنان أمريكي عُرف بأعماله التي تستفيد من تكوين الفضاء العام والخاص والعلاقة بينهما.

لا يلعب المكان دوراً في دفع الحكايات الفرعيّة، نعم، هناك من قضوا وفارقوا المكان، لكنْ بدون أثرٍ على سير الحكاية الرئيسة المتعلّقة بميلاد وسعيد، اللّذَيْن لا يقف المكان في وجه ما يريدان تحقيقه، بلْ يؤثّر فقط على أسلوب حركتهما على الحوافّ، التي تتجلّى في الاشتباك، لا بكيفيّة الدخول والخروج من المكان المحاصر؛ أمّا معالم المكان المحاصر خارج حدود الاشتباك، فيكشف لنا الفيلم عن الخراب والحطام، وخبرة بعض الشخصيّات ضمنه، كالرجُل الذي تهدّم بيته، ويخبرنا كيف يتدفّأ، أو الأطفال الذين يرسمون في الحديقة، فالمكان الخارجيّ في الحصار خطرٌ دوماً، لا يدعم الحياة، ولا يوفّر الاستقرار، ولا نعلم من أين يأتي الموت، وهذا ما نراه في آخر لحظةٍ: حوارٌ عاديٌّ، وانتقالٌ من مكانٍ إلى آخر انتهى برصاصة قنّاصٍ، وإصابة أحدهم، وبقيت الكاميرا هي الوحيدة «الحيّة» التي لا يهدّدها ما يحصل.

في المساحة الخارجيّة في المنطقة الآمنة؛ أي: «الشارع»، لا نتلمّس «خطورة» المكان إلّا عبْر فعل التصوير نفسه، وعدم القدرة على جعل الكاميرا مرئيّةً، والرهان على اختفائها، وحتّى حين يصوّر سعيد من النافذة في المنزل بدمشق نراه أقرب إلى المتلصّص، يراقب من أعلى فقط، بدون أن نتعرّف على خصائص المكان، أو حتّى ما يحدث ضمنه، فهو فقط في «مكانٍ ما في دمشق».

ما يحكم المكان، وتغيّره الماديّ، وسلوك الأفراد ضمنه، يرتبط بقوّةٍ تحضر في «الخارج»، قوّة نلمحها فقط، كطائرة تحلّق في الجوّ، كلّ مصادر العنف والخطر (Hors-Champ)؛ هذه القوّة تحكم على كلّ مكونات المكان بالفناء، لتأتي محاولاتٌ تزيينيّةٌ ميلاد وسعيد لترك أثر في هذا المكان، ولا تشير إلى مصدر الخطر، أو الشكل السياسيّ ضمن المكان المحاصر، كون هذه الأنشطة «مسموحة»، ولم يفرض المكان أيّة صعوبات في تحقيقها على المستوى الماديّ؛ أي: الحصول على المعدّات والأدوات المختلفة.

غياث أيوب، سعيد البطل، لسا عم تسجل، د:34:36

هناك فضاءٌ للحوار بين الداخل والخارج يلتقطه الفيلم، يظهر دوماً ضمن نطاق اللّعب، سواء كان في مساحة الاشتباك أم ضمن الغرفة التي تحوي أجهزة

اللا سلكي المحمولة (walkie talkie). هذا الفضاء قائمٌ على تبادل الاتّهامات، والتهديد، وإعادة النظر في التعريفات السياسيّة الرسميّة بين «المقاتلين» و«جيش النظام»، هذان الفضاءان اللّذان يكشفان لنا بوضوحٍ صراع الداخل والخارج، يمرّان بدون أن يوليهما رواة الفيلم أيّة أهميّة، بل يظهران كجزءٍ من حدثٍ يوميٍّ هامشيّ.

المثير للاهتمام أيضاً، أنّنا لا نعلم عن الأماكن الداخليّة شيئاً، خصوصاً في المساحة المحاصرة، لا نعرف تاريخها، ولا هي ملك من، ولا طبيعة العلاقة معها، أشبه بأماكن مؤقّتة للاختباء، ملاجئ من نوعٍ ما لا تتعرّض لأيّ خطرٍ، والمكان الوحيد الذي نعرف عنه تفاصيلَ مدمّرٌ، ويقابل صاحبه بالسخريّة البسيطة حين سؤاله كيف يتدفّأ.

- أنا الراوي /أنا الكاميرا

يعيد الفيلم النظر في مفهوم الراوي، هل هو الكاميرا أم سعيد، أم ميلاد، من يتتبّع من؟ من يخبرنا بما يحصل؟ خصوصاً أنّ هناك عدّة مصوريّن لا نعرف حكاياتهم يتناقلون الكاميرا، يُمكن أن يعزى هذا التلاعب إلى التهديد بالموت نفسه، وقدرة الكاميرا السحريّة على النجاة والاستمرار بوظيفتها «التصوير»، لكنْ يمكن النظر إلى الكاميرا أيضاً كشخصيّةٍ صامتةٍ، تتحرّك بين الجميع، تصف لنا ما يحدث، وتكشف خصائص المكان، وتعترف أمامها الشخصيّات؛ أي: يعي من حولها وجودها، ويتفاعلون معها. في الوقت ذاته تتدخّل الكاميرا أيضاً بشكلها الفيزيائيّ في الأحداث، كأنّها راويةٌ فعّالةٌ، تدرك ما يحصل، وتحاول «إنقاذ» الشخصيّات، هذه الفاعليّة تنشأ حين تنفصل عن جسد حاملها بسبب الخطر، وهذا ما نراه في المشاهد التالية:

في أثناء المواجهة، في أحد الاشتباكات، يعطي سعيد الكاميرا لأحد المقاتلين

الذي يحاول أن يشاهد ما وراء الجدار؛ أي: مكان إطلاق النار، الكاميرا هنا تنقل معلوماتٍ جديدةً للشخصيّات، يتصرّفون على أساسها، هي لا تسجّل فقط ما يحصل، بل تخاطب الشخصيّات، وتعرّفهم على مكان التهديد بسبب خاصيّتها التقنيّة.

غياث أيوب، سعيد البطل، لسا عم تسجل، د:42:46

في أحد المشاهد، تتحوّل الكاميرا إلى أسلوبٍ لرصد الخطر في السماء، يتخلّى عنها حاملها لتسجيل لحظة سقوط القنبلة، أشبه بكاميرا مراقبة لا تتدخّل في شيء.

هناك نوعٌ من الحوار مع الكاميرا أيضاً يرتبط باللّعب، والتمرين على استخدامها عبْر استعراض خصائصها التقنيّة، كأنّها «شخصٌ» يحاول من يستخدمها التعرّف عليه، وعلى ما يمكنه القيام به، هنا تتحوّل الكاميرا إلى شخصيّةٍ بحدّ ذاتها، ونكتشف في النهاية أنّها الوحيدة القادرة على النجاة.

تتبنّى الكاميرا تحديقة (Gaze) سلاح القنّاص، تتطابق عدستها مع منظار البندقيّة، لتتحوّل إلى عين قاتل، تخبرنا بضحيّةٍ محتملةٍ للقنّاص.

هذه الراوية/ الكاميرا لا تظهر كضيفٍ على المكان، ولا كشخصيّةٍ تدّعي الحياد، أو المراقبة بصمتٍ، بل كجزءٍ من المكان؛ فالكل مرتاح مع حضورها، والأهمّ أنّه لا يوجد «حدثٌ سينمائيٌّ» فعّلته الكاميرا؛ لأنّ الكاميرا لم تؤثّر في مصائر الشخصيّات، أو مواقفها، كما أنّ تقمّص بعضهم لتحديقتها؛ أي: أن تتطابق عين حامل الكاميرا مع العدسة، أصبح أسلوباً للتشكيك بالنظام السرديّ بأكمله، والمكوّنات التي تشكّل الواقع وصورته الوثائقيّة ضمن الفيلم.

- الكادر (الثبات- اللا ثبات)

ربّما يعدُّ الكادر/الإطار الذي تظهر ضمنه الصورة ومكوّناتها، من أكثر العوامل التي دُرِسَتْ في السياق السوريّ؛ إذْ هناك دوماً إشارات إلى جماليّات الكاميرا المهتزّة، وما يختفي وراء تشويشها، وعدم وضوح المكوّنات في الصورة، ويمكن القول: إنّ الفيلم ينتمي إلى هذه التقاليد المرتبطة بالصورة في السياق السوريّ؛ أي: إنّ تأثير الخطر يظهر في مساحات الاشتباك، أو التهديد عبر تطابق حركة الكاميرا مع حركة حاملها، وعدم ثبات المكوّنات على الشاشة بسبب التهديد

بالموت، وهذا ما يسبّبه أيضاً بالحركة نفسها، والانتقال في ظلّ المنطقة المهدّدة بالقصف، باستخدام الكاميرا المحمولة باليد.

يحيلنا هذا الخيار الجماليّ إلى ما هو خارج اللّقطة، وأثره المباشر على تكوين الكادر، وبالإمكان وضع قائمةٍ طويلةٍ بالمعاني ضمن كلّ لقطة: «الخطر القريب، الحالة العاطفيّة، الحميميّة...»؛ وهذا ما يتركنا أمام تفسيراتٍ لأسلوب التصوير، لا ملامح حكاية يتحكّم الخطر بسيرها؛ أي: هذا الأسلوب يقدّم لنا ما يسميّه رولان بارت[1] (Effet de Réel) أثر الواقع: وهي مجموعةٌ من العلامات المجّانيّة في ظاهرها، التي تخدم الوصف فقط، لكنّها «تخفق بالارتباط بأيّة شيفرة تسهم في تطوير الحبكة، أو توضيح شخصيّةٍ، أو التشويق، أو توليد معنى رمزيّ». (Barthes, 1984, p. 185)، هي تقاوم المعنى لتخبرنا بأنّ هذا «واقع». الكاميرا المهتزّة كتقنيّة لتشفير العلامة في الفيلم تحمل بعض الخصائص التي أشار إليها بارت، وهي عدم تطوير الحبكة، صحيحٌ أنّها تخلق تشويقاً، لكنْ لا يوصلنا هذا إلى معنى يصبّ في تطوير الصراع -إن وجد- بل وصفه وتعميق «واقعيّته» فقط، بدون أن يؤثّر هذ الواقع نفسه فيما يحدث، أو في الحكايات التي يتناولها الفيلم.

اللعب ضدّ السرد:

اخترنا كلمة اللّعب، كونها أكثر انفتاحاً من كلمة «سرد حكاية»، واخترنا «ضدّ السرد» في محاولةٍ للإشارة إلى غياب بعض العناصر الحكائيّة، خصوصاً أنّنا أمام مادّةٍ فيلميّةٍ تقدّم حكاياتٍ مقتضبةً عن مكانٍ محاصرٍ في سوريا، وتغرق في العاطفة حين نركّز على حكايتَيْ: ميلاد، وسعيد، وإبراز دورهما الشخصيّ

(1) Roland Barthes (1915-1980): ناقد وسيمائي فرنسي له أثر كبير في النقد الحكائيّ كتب في الثقافة الشعبية وعلوم الصورة.

والذاتيّ في الثورة السوريّة، وفي أثناء الحصار، كأنّ صنّاع الفيلم يقولون لنا: كلّنا متحفّظون على ما يحصل، حكاياتنا مشتّتةٌ، وصراعنا كأفرادٍ مختلف، بعضنا أقلّ حظّاً من الآخر؛ لأنّنا على وشك الموت، أو ربّما لا، بإمكاننا النجاة بحياتنا، لكنّنا اخترنا صناعة مغامراتٍ، ثمّ النجاة.

ما سبق أيضاً افتراضاتٌ سياسيّةٌ، وتأويلاتٌ ذاتيّةٌ، تنشأ نتيجة التعاطف مع صنّاع الفيلم، وسطوة الأحداث التي شهدوها، لكنْ في النهاية، هناك سُلطةٌ يمارسها كلٌّ من سعيد وميلاد على الحكايات من حولهم، بعضها يُتجاهَلُ مجّاناً، و بعضها يُسخَر منها، غياب الوعي بالحبكة في أثناء التصوير، وبعد الانتهاء منه، حين إعادة الكتابة، تركنا أمام مغامرةٍ مصوّرةٍ بطريقةٍ هشّةٍ، يحمي فيها المغامرون أنفسهم من الأسئلة، ويتحرّكون بحريّةٍ في المساحة «الخطرة»؛ لاستكشافها ورصد مفارقاتها وغرابتها، ثمّ يغادرون محمّلين بـ«الصور»، خصوصاً أنّهم يراهنون على المسلّم به، ولا يحتاج إلى شرحٍ، أو نقاشٍ، ما يجعلهم عنيفين حتّى ضدّ أنفسهم، فالمسلّم به كـ«خطر الموت»، و«الحصار»، و«أهميّة التصوير» يمنعنا ويمنع نفسه من طرح الأسئلة حول-ؤ ما يحدث؛ أي: من «المسلّم به» ألّا نستطيع إنتاج صورٍ كتلك التي تظهر في هوليوود، وهذا ما يقوله الفيلم في البداية، في أثناء دورة التصوير التي يقوم بها سعيد.

الفصل الثالث

استهدف الفصل الأوّل من هذا البحث الشرط السياسيّ في سوريا، وطبيعة النشاط الثقافيّ في ظلّ الاستثناء الذي يخضع له من وسموا بـ«الأعداء» و«الحياة الصرفة»، وإثر هذه المقاربة قُرِئت في الفصل الثاني المكوّنات الفيلميّة بوصفها نتاج شرطٍ استثنائيٍّ يهدّد هذه المكوّنات: حكايات، أفراد، أماكن، كوادر... ويتحكّم بأسلوب ظهورها على الشاشة. وفي هذا الفصل، سنعتمد على مقاربتَيْ: «المغامرة الواقعيّة»، و«سياسات التمثيل- (Politics Of Representation)»، في محاولةٍ للإضاءة على الفيلم كوسيطٍ لتقديم الذات بصورةٍ جماليّةٍ ذات خصائصَ سياسيّةٍ، تختلف عن التقديم التقليديّ الذي اتّبعناه سابقاً، سواء على مستوى المصطلحات المستخدمة أم على مستوى الأساليب الرسميّة لقراءة الفيلم بوصفه حكايةً ذات عناصر سرديّة.

نتبنّى هاتين المقاربتين للإجابة عن الأسئلة المعلّقة سابقاً، التي تُختزل بسؤال: «لماذا نرى ما نراه بهذا الشكل؟»؛ أي: نغيّر المرجعيّة التي «نقرأ» ضمنها الفيلم، وذلك عبْر النظر إليه كخشبةٍ سياسيّةٍ، يؤدّي عليها الأفراد، ويطلقون عبْرها أحكاماً على أنفسهم، وعلى العالم، ويقدّمون علاماتٍ سياسيّةً، وتعريفاتٍ تنفي التصنيفات الرسميّة التي فُرضت عليهم، خصوصاً في ظلّ الواقعيّة التي عُرفت سابقاً، والتي يمتدّ فيها أثر الفيلم خارج زمن عرضه.

نفترض أنّ الفيلم يتبنّى شكل المغامرة بالمعنى الوثائقيّ، تلك التي يكتشف فيها «المغامر» نفسه والعالم من حوله، في أثناء رحلةٍ نحو اللا-متوقع والمجهول، وعبْر هذا سنعيد ترتيب عناصر الفيلم ضمن شكل المغامرة، لنكتشف خصائص هذا المغامر في «العالم» المقسّم سياسيّاً إلى مساحةٍ خطرةٍ، ومساحةٍ آمنة، وكيف يعرف ذاته بعد خروجه من مساحات الطاعة/ المساحات الآمنة. بعد ذلك، سنتناول الفيلم كشكل من أشكال التمثيل الجماليّ السياسيّ؛ أي: بوصفه أسلوباً يقدّم الأفراد عبْره مجموعةً من الرموز والعلامات ليتمايزوا عن الخطاب والتعريفات الرسميّة، عبْر مجموعةٍ من التقنيّات والأساليب التي تشكّك بالرسميّ وبالوسيط رفضاً لمفهوم التمثيل الرسميّ نفسه.

لسّا عم تسجّل: أربعمئة وخمسون ساعة من «المغامرات الواقعيّة»:

منذ بداية الثورة في سوريا عام 2011، كان قرار حمل الكاميرا «استثنائيّاً» لدى كلّ من أسهم في توثيق الصور وإنتاجها من داخل سوريا، وعبارات «ممنوع الاقتراب والتصوير» التي تزرع الرعب في قلوب المارّة في الشوارع، أصبحت ذات قيمةٍ واقعيّةٍ، لا مجرّد علامات تحذيريّة يُسخر منها عادةً؛ هذا المنع يُهدّد حياة من يخالفه/تخالفه، كما أنّه يرسم حدود مساحات الظهور والاختفاء في الفضاء العام؛ أي: يحدّد أين يُمكن التقاط صورةٍ، وأين يُمنع ذلك، ومع اشتداد القبضة الأمنيّة منذ 2011، أصبح حمل الكاميرا تُهمةً، ولا بدّ من امتلاك تصريحٍ بالتصوير من قِبل جهةٍ رسميّة.

على الرغم من الخطر السابق، تتكرّر على ألسنة الناشطين والناشطات وصنّاع الصورة عبارة: «سلاحنا الكاميرا»، هذا السلاح الديمقراطيّ، المتوفّر بأيدي الجميع، مُوجّه أوّلاً ضدّ سياسات الاختفاء التي يمارسها النظام السوريّ، تلك التي تسعى إلى التأكيد على غياب تمثيل المحتجّين والمحتجّات في الشوارع

وصورهم، وبثّ صورٍ محمّلةٍ برسائل «الحياة بخير» و«لا يوجد مظاهرات» من المساحات الساخنة، أو الآمنة، إلى جانب تقديم صورٍ للأعداء بوصفهم مخرّبين ومخرّبات، وإرهابيّين وإرهابيّات، وغيرها من الصفات التي تسوّغ استخدام العنف ضدّهم.

قرار استخدام هذا «السلاح» عبر الزمن هو نوعٌ من المغامرة التي تبدأ حين يتّخذ أحدهم قرار التصوير، وليس فقط لإنتاج الأدلّة و«الوثائق»، بل لتسجيل الزمن، وتدفّقه، وحركة الأفراد خارج المسموح، في رهانٍ على أنّ ما يحصل في سوريا «استثنائيٌّ»، والنظام العام الآمن والحياة ضمنه ليست إلّا أعراضاً عابرةً لرصد عطبٍ أعمق، الجميع مُهدّدٌ فيه في ظلّ قانون مكافحة الإرهاب، وخصوصاً المصوّر، الذي يزداد الخطر على جسده حين يرفع الكاميرا للتسجيل.

لا تحيل كلمة «مغامرة» المذكورة سابقاً إلى الأشكال التقليديّة لحكايات المغامرات، سواء تلك التي قدّمها المستعمرون أم تلك التي كان يقوم بها الفنّانون والفنّانات في أراضٍ مجهولة، بلْ تحيل إلى الخبرة الحياتيّة ذات الشكل السرديّ والخصائص المستمدّة من حكايات المغامرات والبطولة، وفي حالة الفيلم الوثائقيّ نستعير من مايك واين[1] تعريف الزمن البيوغرافيّ، وهو: «الزمن السيكولوجيّ والعاطفيّ في حياة الشخصيّات... تصويرٌ مفاهيميٌّ للوقت، يوجّه انتباهنا إلى الأسلوب الذي تكبر فيه الشخصيّات وتتطوّر نتيجة تفاعلها مع زمن المغامرة... وهو تغيّرٌ في الأحداث بصورةٍ غير متوقّعةٍ، أو غير منطقيّةٍ، وقطيعة مع التدفّق التقليديّ للأحداث لخلق الفرصة، أو الثروة». (Wayne, 1997, p. 164). لا بدّ من الإشارة أنّ الزمن البيوغرافيّ لا يعني تطابق صورة «الأنا» مع هويّة «الأنا»، هناك دوماً مسافةٌ في التمثيل (Representation)، هذا الاختلاف سنشير إليه لاحقاً، لكنْ بما أنّ هناك كاميرا وأفراداً يُصوَّرون، فهذه الفجوة حاضرةٌ

(1) Mike Wayne (1965-الآن): كاتب أمريكي مختصّ بوسائل الإعلام والنظرية السينمائيّة.

لدى المُشاهد والمُشاهدة، ولدى المصوّر والمصوّرة نفسيهما، اللّذَين يبنيان ويسجّلان ذاتهما والأفراد من حولهما.

نلفت الانتباه إلى أنّ كلمتَي: «فُرصة» و«ثروة» المذكورتين في التعريف السابق قد تحملان إهانةً، أو تقليلاً من أهميّة جهد بعضهم في سياق الثورة السوريّة، خصوصاً حين نتحدّث عمّن خاطروا بحياتهم في سبيل أن «نرى» ما يرتكبه النظام السوريّ من عنف، لكنْ لا يمكن إنكار الفرصة التي شكّلتها الثورة السوريّة؛ إذْ أتاحت للأفراد أن يحملوا «كاميراتهم/أسلحتهم» ليسجّلوا ويختبروا «الحدث غير المتوقّع» وما تبعه من استثناءات بالمعنَيين: السياسيّ، واليوميّ.

أمّا كلمة «ثروة»، فلا نقصد حين نتبنّاها كنزاً، ولا غنى، بل نشير إلى تدخّل الإنتاج العالميّ السينمائيّ والصحفيّ في عمليّة صناعة الصورة، و«جدواها»، و«اقتصادها»، لتتحوّل الكثير من الفيديوهات والصور التي تخرج من سوريا إلى «سلع» تُستنسَخُ ويجري تبادلها، وصناعة منتجاتٍ مختلفةٍ غير معدودةٍ باستخدامها سواء كانت سينمائيّةً أم صحفيّةً، أو بورنوغرافيّة[1]، خصوصاً أنّ الكثير من هذه الصور والتسجيلات لا تستخدم كوثائق قانونيّة، بلْ كانت وسيلةً لجعل العالم يشهد ويرى مأساة الشعب السوري. نُكرّر أنّنا لا نقصد الاستخفاف بالجهود المبذولة لصناعة «الصورة» في سوريا، بلْ نشير إلى دورة حياة الصور التي تبدأ بالقرار الذاتيّ بالتصوير وتنتهي على الشاشة، أيّة شاشةٍ كانت.

سبق أن أشارت الباحثة الإسبانيّة دوناتيلا ديلا راتا[2] إلى سوق الصور هذا وإشكاليّته؛ إذْ قالت: إنّ الكثير من صنّاع الصورة في سوريا «ليسوا ملّاك صورهم،

---

(1) هناك كمية كبيرة من صور العنف والقتل المرعبة الصادرة من سوريا والتي يجري تبادلها في المساحات البورنوغرافيّة على الإنترنت، وهي صور لا تبث في الإعلام الرسمي، أو حتى الأفلام بسبب وحشيتها الشديدة، وانتهاكها العميق للكرامة الإنسانيّة.

(2) Donatella Della Ratta (1973-الآن): باحثة إسبانيّة أنجزت عدة دراسات عن نظام الإنتاج الفني والثقافي في سوريا.

التي اقتُنِيَتْ من قِبل منصّات سيليكون فالي (وادي السليكون)[1] الرأسماليّة، ومن قِبل الناشطين الذين هجروا فكرة المشاعيّة الثوريّة، أو أرادوا إعادة امتلاك صورهم بعد أن أدركوا أنّ هناك طلباً عالياً على الإنتاج البصريّ من سوريا» (Della Ratta, 2018, p. 125).

هذه الإشارة إلى سوق التبادل وإشكاليّاته تظهر في الفيلم الذي حاول فيه القائمون التمسّك بملكيّة صورهم؛ إذْ نرى سعيداً البطل يقوم بتحميل واحدٍ من الفيديوهات على يوتيوب، ويكتب فيه وصفاً لما تصوّره الكاميرا، موثّقاً ومُحرّراً بعض الصور من محليّتها نحو السوق العالميّ، كما أنّ المخرج غياث أيوب يشير في لقاءٍ تلفزيونيٍّ معه إلى أنّ عمليّات المونتاج والكتابة حصلت بعد الانتهاء من التصوير، والخروج من سوريا. (البطل و أيوب، المخرج السوري غياث أيوب يتحدث عن فيلمه «لسه عم تسجل»، 2019) ما يعني أنّ هناك نوعين من الصور في الفيلم: الأولى للبثّ العلنيّ الآنيّ، مهمّتها التوثيق والنشر الصحفيّ، وأُخرى تعود إلى صنّاع الصورة، هُم من قرّروا كيفيّة استخدامها والأسلوب الذي ستظهر فيه، وهنا يمكن أن نفهم حكاية الفيلم المُفترضة، وهي حكاية صديقين التقيا في المدينة المحاصرة، وقرّرا إقامة عددٍ من الأنشطة الثقافيّة فيها: (استوديو تسجيل، رسم جداريّات، ورشات رسم للأطفال..)، ثمّ المغادرة.

سألنا صنّاع الفيلم عن مصائر الصور والفيديوهات المتنوّعة، وهل هناك كتلة من الفيديوهات والصور التي بُثّت للعلن خارج سياق الفيلم؟ أي: هل هناك فيديوهات إخباريّة، أو توثيقيّة، غير الموجودة في الفيلم، والتي نُشرت في منصّاتٍ أُخرى، قد سُجِّلَتْ في أثناء تسجيل الفيلم؟ وكانت الإجابة بالشكل الآتي:

(1) «وادي السيليكون هو منطقة في الجزء الجنوبي من خليج «سان فرانسيسكو» شمال ولاية كاليفورنيا الأمريكية، ويوجد به مجموعة من أبرز شركات التكنولوجيا العالمية مثل «آبل» و«سيسكو» و«مايكروسوفت» و«جوجل» و«أوراكل» وغيرها.

«نعم، طوال الوقت، وظهر الأمر في الفيلم عدّة مرّات، ونحن نقوم بتحميل الصور والفيديوهات المختلفة للقنوات الإخباريّة، كما أنّ هناك أسئلة بين المصوّرين عن التصوير كوننا عملنا كمراسلي حربٍ، كما أنّ هناك أفلاماً أُخرى عملنا عليها في أثناء التصوير، مستفيدين من هذه الصور؛ إذْ أنتجنا فيديو قصيراً بعنوان: «ضجيج المجزرة»؛ الصور فيه التُقطت في أثناء تصوير الفيلم، والأمر ذاته مع الفيلم القصير: «خط تماس»؛ أي: هناك قرابة 7 أفلام قصيرة، والعديد من الموادّ الإخباريّة، كما أنّ هناك جزءاً جرى تجاهله كليّاً في الفيلم، ألا وهو الفوتوغراف؛ أي: الصور الفوتوغرافيّة التي لا يجري الحديث عنها». (البطل وأيوب، مقابلة، 2020) (البطل و أيوب، مقابلة، 2020).

ترتبط «المغامرة» في سياق الفيلم بالثوريّة بالمعنى التقليديّ؛ أي: الرغبة بتغيير الشكل القائم، وكشف مواطن العطب فيه، ما يجعل «القرار بالتصوير» والمغامرة في سبيله فعل مقاومة، ومواجهة للخطر في سبيل «العلنيّة»، وجعل ما تختبره فئةٌ من السوريّين والسوريّات من عذاباتٍ مرئيّاً، وبصرف النظر عن السوق الذي يتيح تداول هذه الصورة المرئيّة، هناك حكايات لا بدّ من أن تُحكى.

ممّا سبق يمكن إعادة قراءة عبارة «450 ساعة من الصور» المذكورة في بداية الفيلم على نحوٍ آخر، فـ«المغامرون» أصحاب الكاميرات، رواة حكاياتٍ أيضاً، يكتشفون الحياة اليوميّة في مساحتين متناقضتين، وفي كليهما الحكايات مهدّدةٌ بالتلاشي، وأصحابها عرضةٌ للموت، أو الاختفاء، وهنا نستعيد التعريف السابق للعمل الفنيّ الذي يبدو معناه حرفيّاً في هذا السياق؛ أي: إنّ العمليّة الفنيّة تعني «مقاومة الموت، وأيضاً مقاومة لباراديغم المعلومات التي تطبّق عبْرها القوّة على المجتمع». (Agamben G. , 2014) (Agamben, 2014). لكنّ هذه العمليّة؛ أي: التصوير (اللا-نهائيّ)[1] لما يحدث، ليست فعلًا سرديّاً بالمعنى

(1) نفترض هنا أن 450 ساعة تحيل إلى عدد لا نهائي من الحكايات المصوّرة والتي لم تظهر =

الفنّيّ؛ أي: هناك دوماً ما لا يمكن توقّعه، وما لا يظهر في الحسبان في أثناء التصوير، ولا دخل لصنع الفيلم به، والذي قد يتحوّل إلى باحثٍ عن موادّ أوليّةٍ، وحكاياتٍ متناثرةٍ، أتت كتابتها لاحقاً، خصوصاً أنّ فعل التصوير في سوريا كأيّ فعل تصويرٍ في أثناء الحرب «يتلاشى ضمنه كلّ شيءٍ في (اليوميّ) ويصبح نشاطاً يمارس في الحياة كأيّ نشاطٍ آخر... فالإنتاج البصريّ في سياق الحرب يرتبط بـ(العمل) أكثر من ارتباطه بالسرد، أو الجمال»[1] (Della Ratta, 2018, p. 3).

تحيلنا كلمة «واقعيّة» التي وصفنا بها «المغامرة» إلى مجموعةٍ من المتغيّرات السياسيّة والفنيّة، ولا نقصد هنا الوثيقة المعترف بها قانونيّاً -سواء كانت أساس الممارسة الفيلميّة أم نتاجها- ولا نقصد أيضاً مطابقة الواقع، أو السعي لمحاكاته حرفيّاً، بل مجموعة الأفعال التي يقوم بها صانع الصورة/ الفيلم ويخضع لها، وتمتلك أثراً في الواقع، سواء حدثت ضمن الفيلم أم خارجه، خصوصاً أنّ حامل الكاميرا في «لسّا عم تسجّل» يختبر العالم بجسده، بدون تمرينٍ مسبقٍ على ما قد يواجه من مخاطر، إلى جانب كونه يشارك في صناعة الأحداث لا مجرّد «تسجيلها»؛ إذْ يقوم سعيد البطل في بداية الفيلم بالحديث مع بعض المقاتلين والصراخ بوجههم لألّا يقتلوا الأسرى، أو يضربوهم؛ لأنّ هناك اتّفاقاً معهم، لم يعلمه بعض المقاتلين، ويقوم بعدها بمناداة قائد الكتيبة كي يوقف المقاتلين عمّا يفعلونه، الأمر ذاته حين يستخدم سعيد البطل -وهو مع المقاتلين- الكاميرا كوسيلةٍ لرصد مكان جنود النظام، فما تراه الكاميرا، ونراه نحن، ومن هُم حولها، ذو أثرٍ يغيّر في مجريات الأحداث على أرض الواقع في أثناء التصوير، ويغيّر أسلوب المعركة، وقد ينقذ حياة أحدهم.

= في الفيلم، حكايات حكم عليها بالتلاشي في أثناء كتابة الفيلم بعد الانتهاء من تصويره، خصوصاً أن الفيلم لا يشير إلى كونها «Rushes».

(1) كلمة (يومي) هنا هي ترجمة لكلمة «everydayness» و(عمل) هي ترجمة لكلمة «Labour».

تتقاطع الأحداث السابقة في أثناء التصوير مع تعريف المسرحيّ السويسريّ ميلو راو سابق الذكر للواقعيّة في العمل الفنيّ عبر مزيج: «يخلق وضعاً يحمل داخله كلّ تبِعات الواقع ونتائجه بالنسبة إلى المشاركين المنفتحين أخلاقيّاً، وسياسيّاً، ووجوديّاً على ما قد يحدث». (RAU, 2018, p. 179)، وهنا يظهر اللا توقُّع: وهو واحدٌ من خصائص المغامرة؛ أي: إنّ هناك ما هو مجهول، نحن والشخصيّات في انتظار حدثٍ ما سواء اتّجهت الشخصيّات نحوه أم انتظرت، وفي حالة «لسّا عم تسجّل» هذا المجهول يتمثّل بكل أشكال الخطر سابقة الذكر، التي لا تهدّد الشكل الفنيّ فقط، بل أيضاً حيوات من يظهرون ضمن العمل الفنيّ سواء بإرادتهم أم من دونها[1].

هذا الأثر «الواقعيّ» ينسحب على من يظهرون ضمن المادّة المسجّلة في مساحة الأمان، هُم شخصيّاتٌ هامشيّةٌ، يمارسون حياتهم اليوميّة نظريّاً في مساحة الأمان، وظهورهم في سياق فيلمٍ إطاره العريض موجّهٌ ضدّ النظام السوريّ الذي يعيشون في ظلّ سيادته قد يهدّد حياتهم؛ أي: أن يظهر أحدهم مرئيّاً في فيلم عن الثورة في سوريا، يعني احتمال الاعتقال، أو الموت لأسبابٍ اعتباطيّةٍ، كأنّ الظهور أمام الكاميرا ورطةٌ لا بدّ من أخذها بعين الاعتبار؛ هذا الاحتمال لا يتّضح في الفيلم، لكنّ القوّة التي تهدّد من ظهروا فيه مستمرّةٌ عبْر الزمن، وفعّالةٌ خارج إطاره، ما يترك الكثير ممّن ظهروا ضمن «الحياة اليوميّة» في المساحة الآمنة عرضةً للتشفّي، أو العنف الاعتباطيّ.

هناك علامةٌ واحدةٌ على هذا الخطر الذي من الممكن أن يحدث خارج «إطار» الفيلم، ففي أثناء إحدى الحفلات في دمشق، وفي مكانٍ خاصّ، تضع

(1) هناك بعض الذين ظهروا في الفيلم بدون إذنهم في مخالفة واضحة لقانون حقوق الصورة ويمكن أن يتسبب ذلك بمشكلة قانونيّة حين عرض الفيلم في المهرجانات العالميّة.

إحداهنّ قناعاً، بل وتقبّل صديقها، وهي ترتديه، القناع هنا يخفي الهويّة لسببٍ سياسيٍّ واضحٍ؛ الحفاظ على احتمالات النجاة عبْر رفض الظهور في سياقٍ لم يُتّفَقْ على مستقبله.

لا ينفي افتراضنا عن الواقعيّة والمغامرة غياب أشكال اللّعب، والأداء اللا-جدّيّ، و«التمثيل» (Acting)، خصوصاً أنّ تحديقة الكاميرا تغيّر من أسلوب الأداء أمامها، مهما كانت تحاول خلق صورةٍ تسعى إلى مطابقة ما تقوم بتمثيله، من وجهة نظرٍ أُخرى: نحن نقوم بتأدية أنفسنا أمام الكاميرا (Self -Performing)، كما في حالة القناع السابقة، وفي حالة اجتماع المقاتلين لإعلان الانتصار بعد تحرير المخفر في بداية الفيلم، والأمر ذاته مع حامل الكاميرا نفسه الذي يتغيّر أسلوب تعامله مع الكاميرا حسب السياق الذي يكون فيه، وهنا تظهر ملامح اللّعب، والفكاهة، و«التنكّر» في عدّة إطاراتٍ تختلف بحسب الشخصيّات وعلاقتها مع الحدث، هذا الاختلاف، وهذا الأداء أمام الكاميرا، سنشير إليهما لاحقاً بالتفصيل.

ضمن السياق السابق، سألنا صنّاع الفيلم: هل يمكن عدّ الفيلم «وثيقةً»؟ أي: هل ترون أنّ العناصر الواقعيّة المقدّمة في الفيلم قادرةٌ على رصد حدثٍ ما، أو شخصٍ ما بصورةٍ «وثائقيّةٍ»؟ وهل كان هذا الأمر مأخوذاً بعين الاعتبار حين البدء بالتصوير، أو حين إعادة الكتابة؟ وكانت الإجابة:

«لا أظنّ أنّ هناك وثيقة كاملة، الأمر أشبه بالسعي نحو الكمال في اللّوحة التشكيليّة، لكنّ الهدف الرئيس المرتبط بالتوثيق يمتلك شقّين: الشقّ الرياضيّ المرتبط بالحكاية وكيفيّة ترتيب عناصرها اقتصاديّاً على مستوى المعنى، وهناك الشقّ المرتبط بالمشاعر وكيفيّة ظهورها، وتجلّيها، وتبدّلها في ذاك السياق.

«لا أظنّ أنّ العالم تنقصه معلوماتٌ عن حيثيّات إطلاق كلّ رصاصةٍ أُطلقت في سوريا، لكنْ أشكّ بأنّ هناك من يمتلك القدرة على توثيق المشاعر المرتبطة

بكلّ رصاصة، وأظنّ أنّ الحذف والإضافة في النهاية يرتبطان بسؤال الشعور، وكم هو قريب من الواقع، وأقصد الشعور حين (يحدث الواقع).

ونضيف: كلّ شيءٍ وثيقة، لكنّ هذا الفيلم فنٌّ في النهاية، من هذا المنطلق، هل نحن قادرون على ترتيب «الوثائق» على نحوٍ يتيح لنا -حين نراها- أن ننقل شيئاً غير مكتوبٍ ضمنها؟ وهنا يأتي اللّعب على الشعور، هناك كيمياء داخل ترتيب هذه العناصر.

نحن كفنّانين حصل داخلنا تفاعلٌ كيمياويٌّ، بذلك لا بدّ من تجربةٍ مفتعلةٍ نقدّمها للمُشاهد لنقل هذه التفاعلات إليه، أو توليدها داخله، وهنا لا تهمّ حقيقة الطريق، أو صدقه، فما يعنينا هو النتيجة النهائيّة بهدف إيصال المشاعر؛ هذه المقاربة ظهرت في أثناء الكتابة والمونتاج، التي هدفت إلى رسم الحصار وإيقاعه، ونقل المشاعر المرتبطة به.

أمّا بخصوص الخطّة المسبقة قبل التصوير، ففي البداية كانت لدينا خطّةٌ وسُلبت منّا. الأهمّ، ولكي نخطّط، فيُفترض أن نكون خارج الزمان والمكان، لكنْ ضمن الحرب اليوميّة والحرفيّة، لا يوجد سوى «الآن»، وضمن هذا الآن، لا يوجد مهرب، وحتّى حين يكون الفرد وحيداً، فهو ما زال خاضعاً لشروط الموت، فلا يمتلك من يختبر تلك المرحلة وقتاً ليسأل: لماذا أفعل ما أفعله؟ هذه الحالة هي الأقرب إلى الحالة الجمعيّة للمجتمع حين يقوم بثورةٍ، وهذه المساحة من عدم اليقين هي ما يحافظ على الثورة، وإلّا تتحوّل إلى انقلاب، وفي الفيلم لم يتهرّب من هذه المقاربة، بل حاول أن يُظهر هذا الغموض، على الرغم من أنّ هذا الغموض تلاشى لاحقاً بعد أن خرجنا من السياق، واتّضحت صورة ما يحدث أكثر». (البطل و أيوب، مقابلة، 2020) (البطل و أيوب، مقابلة، 2020).

ملامح المغامرة الواقعيّة:

-النداء من الخارج وتلبيته

واحدٌ من أشهر الهتافات في الثورة السوريّة، الذي اشتركت به المحافظات السوريّة، هو: «يا -اسم المحافظة-نحن معاك للموت» كحالة شعارات: «يا درعا نحن معاك للموت»، «يا دوما نحن معاك للموت»، هذا الشعار تلبيةٌ للنداء الذي تطلقه كلّ مظاهرةٍ بمجرّد حدوثها، بوصفها تجمّعاً للناس الذين «يمارسون حقّاً أدائيّاً وجماعيّاً بالظهور(المرئيّة)، حقّاً يؤكّد إدخال الجسد في الحقل السياسيّ، ويصرّ عليه. (Butler, 2015, p. 14)[1]، هذا التسييس للجسد عبْر الظهور والهتاف، هو دعوةٌ للانضمام، ونداء استغاثةٍ في الوقت ذاته: دعوةٌ للانضمام إلى الجماعة الرافضة للشكل القائم، واستغاثةٌ في سبيل النجدة بوجه العنف، وبسببه خاطر الكثيرون بحياتهم تلبيّةً للنداء، وذلك عبْر النزول إلى الشارع، والرهان على التصوير والتوثيق بوصفهما أفعالاً سياسيّةً، تجعل الجسد المُحتجّ مرئيّاً، في علامةٍ علنيّةٍ على الانتماء إلى الجماعة الجديدة، والتحدّي للشكل القائم.

تلبية النداء واحدةٌ من شروط المغامرة التقليديّة، وهذا ما يتجلّى بدايةً في حالة سعيد البطل، الذي يظهر ضمن المنطقة المحاصرة بدون أن نعلم أيّة معلومةٍ عن تاريخه، سوى أنّه من مدينة طرطوس، وليس مصوّراً محترفاً، ويعمل في المكتب الإعلاميّ لمدينة دوما، ووظيفته تعليم الآخرين كيف «يظهرون/ يصوّرون» بإتقان، وكيف يلتقطون صوراً لأجل التاريخ؛ لأنّ «الصورة تقف في وجه الزمن؛ هي وسيلةٌ للتاريخ كي نعلم ما حصل».

في حالة ميلاد أمين يستمرّ النداء بدون أن يلبّيه على الفور، إلى لحظة وقوع

---

(1) هنا، المقصود بالأدائية هو: performative، والمقصود بـ«الظهور» هو: to appear، وهو الحق بالمرئيّة الذي تطالب به الأقليات المختلفة والتي يمارس ضدها عنف وسياسات ثقافيّة تؤدي إلى اختفائها من التمثيل في الفضاء العام والمنتجات الثقافيّة.

«حدثٍ استثنائيٍّ» غيّر من إدراكه لذاته، حدث لا ينتمي إلى يوميّات الحرب، يتمثّل باستخدام الأسلحة الكيماويّة، ما دفعه لترك مساحة الأمان، والانطلاق في تجربةٍ ذاتيّةٍ للاكتشاف؛ لأنّ هناك ما هو غير طبيعيّ، ولا يمكن له الاستمرار بالحياة بالشكل الذي يعيشه حسْب تعبيره، فهو ينتقل إلى مساحةٍ مجهولةٍ لا يعرف عنها غير صورتها على شاشات التلفاز، وكلام الأصدقاء.

يعكس «لسّا عم تسجّل» الحالة السوريّة العامّة التي يشترك بها «مُنتجو الصورة» من طرفَيّ النزاع، الـ(Agent)، أو المحرّك، يتجلّى بالرغبة في «الظهور»، والوقوف في وجه سياسات الاختفاء، إلى درجة الرهان على اليوميّ اللا-متناهي، ودفعه نحو المرئيّة والفنيّة، كون هذا اليوميّ ممتلئاً بما هو طارئٌ واستثنائيٌّ، المحرّك الثاني هو: «الحقيقة»، الأعمال الفنيّة والفيديوهات الصحفيّة تنادي بـ«حقيقةٍ» ما، مهدّدةٍ بالاختفاء، ولا بدّ من ظهورها، وذلك بسبب عنفٍ مسكوتٍ عنه، والأهمّ أنّ كلّ ما لا يُصوّر، ويُبثّ، ويُتبادَل، مهدّدٌ بالتلاشي، وإن تلاشى بدون أيّ أثرٍ بصريٍّ، قد لا يكون موجوداً.[1]

هناك نزعةٌ وطنيّةٌ تحكم تلبية نداء الآخرين والأُخريات، وأسلوب تمثيل (représentation) هذا النداء وتلبيته، وتُرسَمُ عبْر هذه النزعة الحدود بين «العدوّ» و«الصديق»، لتتحوّل الصورة، أو أسلوب المرئيّة إلى وسيلةٍ لخلق الاختلاف بين من يتعرّض للعنف، ويسعى للنجاة، ويختلف مع الشكل القائم للسيادة، والتمثيل السياسيّ الرسمي، وبين أولئك، المطيعين والمطيعات، أو المتصالحين والمتصالحات مع الشكل القائم، وهذا ما يتّضح في «لسّا عم

(1) هناك جدل ما زال قائماً حتى الآن بخصوص حقيقة الهجمات الكيماويّة، ضمن ما يسمى بسياسات ضدّ الحقيقة، التي تداخل فيها السياسي مع القضائي، لخلق مناخ من «اللا-حقيقة» تضيع ضمنه قدرة الإشارة على من ارتكب الجرم حسب تعبير ليزا ويدن، الأمر ذاته فيما يخص الفيديوهات التي تخص الثورة السوريّة، والتي حذفت منصات النشر «يوتوب، فايسبوك..» الكثير منها من التداول العلنيّ، مهددة «تاريخيّة» الثورة السوريّة.

تسجّل»: هناك من يحتفلون، ويسهرون، و يتخرّجون، ويمارسون حياةً طبيعيّةً في دمشق، وهناك من يقاتلون ويعانون الأمرّين في دوما المحاصرة، وهنا تظهر إشكاليّة ميلاد أمين المصوّر، هو ينتقل بين المساحتين، ولا يوضح الفيلم كيفيّة هذا الانتقال، بلْ نعلم فقط أنّ ميلاد رفض ما يحدث، وقرّر الاختلاف عمّن هُم حوله من «مطيعين»، هذا السؤال السياسيّ، وقرار الاختلاف، يُطرحان بوضوحٍ من قِبل ميلاد في بداية الفيلم، وذلك حين يجتمع مع صديقه سعيد البطل وبعض الأصدقاء، فالمرّة الأولى التي يمسك فيها ميلاد الكاميرا في الفيلم يطرح مازحاً سؤالاً على صديق له: «لماذا لا تتظاهر؟». يأتي الجواب: «لأنّني لا أتخيّل نفسي أركض هرباً، ولا أريد الموت».

سألنا المخرجين عن مصير هذا النداء، وهل وصل إلى هدفه أم لا، فكانت الإجابة على الشكل الآتي: «فيديو الانشقاق الساخر، الذي يطالب به الجنود بزيادة الرواتب، نعم، وصل إلى القيادات، ونحن على تواصلٍ معهم، وأوصلْنا النداء، وقد رأوه؛ أمّا الخاصّ بالمرأة التي ترتدي أسْود، وتخاطب الكاميرا مباشرةً، فقد ظهر للعلن مع الفيلم، مع العرض الأوّل، وهذا سبب تصويرنا الفيلم، فهناك أشياء لم نتمكّن من إيصالها، لذلك قمنا بصناعة الفيلم، فإنْ قمنا بذلك في كلّ مرّةٍ، في حينها لا داعي للفيلم. الأهمّ أنّ لكلّ رسالةٍ جمهورين: المستهدف الأساسيّ بها، أو المخاطَب بالاسْم أحياناً، والمراقب الخارجيّ البعيد عن الموضوع، أو الجمهور عامّةً». (البطل و أيوب، مقابلة شخصية، 2020).

- مواجهة الخطر

التجربة الأولى المرتبطة بمواجهة الخطر تبدأ بـ«التصوير»، فاللّحظة التي قرّر فيها كلٌّ من سعيد البطل وميلاد أمين حمل كاميرا والتسجيل، هي تحدٍّ لسياسات الاختفاء، والانفتاح على خطر القتل، وبالأخص في القسم الأوّل من الفيلم؛ حيث يحمل سعيد البطل الكاميرا، ويغطّي الاشتباكات عن قربٍ شديد.

هناك أيضاً مواجهة الخطر غير المتوقّع الذي يخضع له كلٌّ من البطل وأمين في المساحة المحاصرة، التي أُعلن سياسيّاً أنّها مساحة الأعداء، وتتعرّض لقصفٍ دائمٍ لا يمكن توقّعه؛ أي: هناك قرارٌ بتهديد حياة كلّ الموجودين بوصفهم «مسلّحين» و«أعداء»؛ هذا الخطر لا يظهر ضمن الطريق؛ أي: الدخول في الحصار والخروج منه، بل يتجلّى بجهود البقاء على قيد الحياة ضمن المنطقة المحاصرة، خصوصاً أنّ التهديد في مساحة الحصار ممتدٌّ في الزمن، فحتّى لو لم يكن هناك عنفٌ مباشرٌ ومسلّحٌ، فهناك التجويع، وشحّ الطعام؛ الحياة اليوميّة نفسها لكلّ سكّان المنطقة رياضةٌ في سبيل النجاة.

- الشخصيّة الشجاعة (أو الشخصيّة المقاومة):

هناك إشكاليّةٌ مرتبطةٌ بالشجاعة بالمعنى الأخلاقيّ والفلسفيّ، لن نخوض فيها، بل سنحاول الإشارة إلى (الشجاعة) كصفةٍ في شخصيّةٍ حكائيّةٍ، عبْر واحدةٍ من لقطات الفيلم التي يسأل فيها ميلاد صديقه: «لماذا لم تتظاهر؟». يجيب الصديق: «لأنّي لا أريد الموت!». هذا السؤال يرسم الاختلاف بين من يحمل الكاميرا ويخاطر بحياته تلبيةً للنداء، وبين من يتقاعس ولا يلبّي النداء.

من وجهة نظرٍ حكائيّةٍ، فالشخصيّة الشجاعة هي عادةً من تواجه الخطر، ما يجعلها تختلف عن أقرانها، خصوصاً أنّها تمتلك حكماً أخلاقيّاً مُختلفاً عمّن هُم حولها، هي تختلف لأنّها اتّخذت قراراً لم يجرؤ عليه أحدٌ، وخاضت المغامرة في سبيل هذا القرار، وهنا يظهر ميلاد أمين وسعيد البطل، بوصفهما الوحيدين من بين كلّ شخصيّات الفيلم القادرين على التنقّل بين المساحة الآمنة وبين المساحة الخطرة، لنرى أنفسنا أمام تأشيرٍ مُبطّنٍ، يرسم الحدّ بين من «لم يلبّوا النداء» أي أولئك الذين يتابعون حياتهم، وبين من لبوا نداء الثورة وانضموا إلى صفوفها بمختلف الأشكال.

هذا «الاختلاف» بين الكتلتين البشريّتين (مطيعة وثائرة) بدون الإشارة إلى السياسات التي تحكم الحياة الطبيعيّة في دمشق، وfادون إيضاح كيفيّة انتقال سعيد وميلاد بين المنطقتين، يحمل داخله دلالةً سياسيّةً، وفي الوقت ذاته يُظهر شخصيّة ميلاد أمين بصورةٍ بطوليّةٍ، تقطع رحلاتٍ بين المكانين المتناقضين، وتواجه صراعاً بين دورين سياسيّين: هل يتخرّج في جامعة المطيعين والمطيعات أم يترك كلّ شيءٍ وينضمّ إلى «الأعداء»؟

لا يمكن إيجاد إجابةٍ حاسمةٍ للتقسيمات التي اقترحها الفيلم، ولا توزيع الاتّهامات بـ«الجُبن»، أو «الشجاعة» كونها خارج التحليل، لكنْ يجب أخذ هذه التقسيمات بعين الاعتبار، وأثرها على أسلوب تمثيل كلّ شخصيّةٍ، وطبيعة الأحكام التي تطلقها، خصوصاً أنّ هذه «الشجاعة» تدفع «الأبطال» إلى الأمام، فهي مُحرّكٌ للاكتشاف، وقرينٌ للفضول، وسعيٌ ضدّ سياسات الاختفاء، ومن هذا السعي يمكن الافتراض أنّنا أمام شخصيّاتٍ مُقاومةٍ تسعى إلى «الوقوف في وجه الموت» كما في التعريف السابق، وتجازف لـ«مقاومة باراديغم المعلومات التي تطبّق عبّرها القوّة على المجتمع».

- الحدث الاستثنائيّ، أو المغامرة في عالمٍ مهدّد بالتلاشي

ضمن تقليد حكايات المغامرات، هناك دوماً حدثٌ غير مألوفٍ، لا يمكن فهمه بدقّةٍ، غامضٌ نوعاً ما، لكنّه ذو أثرٍ على العالم ومن فيه، يشير جورجيو أغمبين إلى ذلك حين يحلّل أصل كلمة «مغامرة» (Aventure)، بوصفها مشتقّةً من (Eventus)، الكلمة التي «ترسم شيئاً غامضاً، أو عجائبيّاً يحدث لشخصٍ ما، سواء كان إيجابيّاً أم سلبيّاً.. هي اللّحظة التي يحدث فيها شيءٌ فعّالٌ ضمن سياقٍ واقعيٍّ ومعروف». (Agamben g. , 2018, p. 23)، وضمن تحليله، يشير إلى أن

المغامرة[1] تندفع بسعي نحو مجهول ما سببه هذا «الحدث». من هذه المقاربة بالإمكان البحث في فيلم «لسّا عم تسجلّ» عن هذا الحدث، ذاك الذي يفتح الباب على المجهول، ويغيّر من أدوار من أدركوه، بلْ ويمكن القول: إنّه يحرّك الحكاية وأبطالها، ويغيّر من إدراكهم للعالم وذواتهم.

نشاهد في الفيلم مشهدين متتاليَيْن، تدور أحداث كلٍّ منهما في مكانين مختلفين عام 2013، في الأوّل: نرى سعيداً البطل يصوّر صاروخاً كان قد نزل على الأرض، يُقال[2]: إنّه يحوي سلاحاً كيماويّاً، يصفه من بجانب البطل بأنّه «خنق أسرةً بأكملها... الحشيش يبس، الستاتي (الطيور) ميّتة، العنزات هناك فطست». ونشاهد بعدها صوراً لدجاجٍ ميّت. في المشهد الثاني: في دمشق، في منزلٍ يحوي ميلاد أمين وصديقة له، نشاهد نشرة أخبارٍ في التلفاز تتحدّث عن موت 1500 شخصٍ بالسلاح الكيماويّ الذي ضربه النظام السوريّ.

تتحوّل الشاشة في لحظة الكيماويّ إلى مساحةٍ فارغةٍ لا تحوي إلّا كلمات في حالة سعيد البطل المحاصر، وفي حالة أمين نشاهد في التلفاز صور الموتى في الأخبار الرسميّة، ثمّ تلتقط الكاميرا في المنزل صور النيام، كأنّهم موتى، لننتقل إلى كليّة الفنون الجميلة في دمشق، حيث تخرّج ميلاد، وبدأ يتحدّث إلى الكاميرا عن «لا طبيعيّة» ما يحدث، وعن جدوى الحياة، وعن رغبته بأن يكون سعيداً، وأن يموت سعيداً، وبعدها يقرّر الذهاب إلى الغوطة.

في كلا اللّقطتين اللّتين تكشفان لنا عن «الكيماويّ» هناك إحالةٌ إلى ما ينتمي إلى «خارج الإطار»، ويترك أثراً على المرئيّ الذي نراه، لا نشاهد صور

---

(1) في الجذر العربي لكلمة مغامرة، ضمن باب غمر في لسان العرب، هناك إحالات إلى ما هو مجهول ومغفل، فإلى جانب الشجاعة واقتحام المهالك، المغامرة ترتبط بلحظة تغيير، أو اكتشاف نتيجة حدث خارجي يدفع الفرد نحو المغامرة/المجهول/ عمق البحر.

(2) صيغة المبني للمجهول هنا ترتبط بالجدل الذي ذكر سابقاً حول الضربات الكيماويّة والدلائل المتعلقة بحدوثها والمتسبب بها.

ضحايا الكيمامويّ إلّا عبر «شاشة التلفاز»، ومحاكاةً لأشكالهم عبْر الشبّان النيام والدجاج الميّت؛ هذه الأساليب محاولاتٌ لالتقاط ما هو غير اعتياديّ، وما لا ينتمي إلى التقليديّ، شدّة هذا الحدث تُرسم عبْر سلسلةٍ من العلامات التي تحاكي الموت والرعب المرتبط به، هذه العلامات جزءٌ من كلّ، أشبه بأشلاء، تحاكي الصورة التي نمتلكها عن ضحايا الكيمامويّ، صامتين بلا جروح، بلا حياة.

لفهم هذه العلامات لا بدّ من الإشارة إلى الاستثناء الذي يفترضه استخدام السلاح الكيمامويّ، هو عنفٌ موجّهٌ ضدّ «الحياة» بأشكالها كافّةً، ينفي عن «الحياة-Zoe»[1] قيمتها السياسيّة، أو يعيدها إلى حالةٍ ما قبل سياسيّة، ويجعل البشر على قدر المساواة مع التراب والوحش[2]؛ أي: إنّ العنف المطبّق ضدّها إصلاحيٌّ وبنائيٌّ (Violence Constitutive)، يهدف إلى نفي الأعداء مهما كانوا، من أجل ضبط النظام القائم.

هذا التغيير في العالم، وتصنيف مكوّناته، وقيمة الحياة التي تمتلكها عناصره، يترك أثراً مرعباً، خصوصاً أنّنا أمام صورٍ للموت بأشدّ أشكاله، موت يستهدف فناء الحياة، لا العقاب، أو هزيمة الأعداء، ما يخلق شعوراً بالرعب «نكتشف إثره هشاشة الجسد الإنسانيّ، وعجز الأفراد أمام الخطر الذي يمكن أن يتعرّضوا له» (Adriana, 2009). هذا الرعب الذي يهدّد تماسك الأفراد البيولوجيّ نراه في الفيلم على الشكل الآتي:

---

(1) كلمة Zoe لا مقابل لها باللغة العربيّة، وهي تصنيف سياسي اقترحه أرسطو، وتحيل إلى كل ما هو حي «إنسان، حيوان، إله»، وهي الحياة البيولوجيّة التي تشترك بها جميع الموجودات العضويّة. (Agamben, Homo Sacer. Le Pouvoir Souverain Et La Vie Nue, 1997).

(2) الأرض والوحش تصنيفات سياسيّة تتميز بأنها تدخل وتخرج ضمن صلاحيات السيادة بصورة مائعة أي يمكن حفظها إلى الأقصى أو ممارسة العنف ضدها إلى الأقصى وتقع في أدنى حقوق الحياة بسبب تربع الإنسان على قمة هرم الأحياء.

1 - مشهد لشروق الشمس مُسرّعاً.

2 - مشهد للصاروخ المُنفجر وللدجاج الميّت.

لقطة من الفضاء الخاصّ، من فيه «نيام»، في محاكاةٍ لمن قضوا بدون أن يعلموا، ولصور الجثث.

في المشاهد الثلاثة «الحدث الاستثنائيّ» الذي غيّر شكل العالم[1] ترك أثراً على الدور الذي يلعبه كلٌّ من ميلاد وسعيد تحت الحصار، وفي المساحة الآمنة، بسبب وصول العنف الموجّه ضدّ الجسد إلى شكلٍ جديدٍ؛ فـ«الرعب» والتهديد الوجوديّ الذي خضعت له «الحياة»، هدّد نظام العلامات نفسه أيضاً، خصوصاً أنّها سياسيّةٌ وقانونيّةٌ؛ أي: ظهورها بالشكل الذي هي عليه يرتبط بعمليّة صناعة الدليل (الصاروخ الذي لا يجوز لمسه بانتظار المراقبين الدوليّين)، ينسحب ذلك على علامات الزمن، فلا صوت ديك يعلن الصباح، بل رصاص، والحدث يتدفّق في التلفاز ويتكرّر، والنيام «مُعطّلون» سياسيّاً[2]، وفاقدو التمثيل، كالموتى المؤقّتين، فأثر الكيماويّ على العلامات، مشابهٌ لأثره على الجسد الحيّ، تتداخل وظائفه ويفقد تماسكه؛ حيث تنهار علاقته مع الخارج، وتفقد انضباطها وإيقاعها.[3]

---

(1) الكثير من المقالات ترى أن استخدام الأسد للسلاح الكيماوي ضد شعبه طبّع استخدام هذا النوع الأسلحة عالمياً لأنّ أحداً لم يحاسب عليه.
https://www.thenational.ae/world/chemical-weapons-use-normalised-by-syria-says-uk-s-theresa-may-1.722120

(2) ضمن نص أدبيّ في كتاب النوم لهيثم الورداني نقرأ أن النوم «هو اللحظة التي يستسلم فيها النائم لنعاسه ولفشله في الاستمرار يقظاً. الفشل يأتي أولاً- سواء أكان فضل الذات في الاستمرار في السيطرة أم هزيمة الجماعة في معركة التغيير- بعده تأتي لحظة النوم لتكون لحظة التسليم بالفشل، لا التسبب به، لحظة القبول بالهزيمة، لا إنتاجها» (الورداني، 2017، صفحة 30).

(3) يعمل غاز السارين على تهديد الروابط العصبيّة ضمن الخلايا في الجسد، ويحفز تحلل النواقل العصبيّة، ما يعني التحفيز المفرط للمستقبلات العصبية وتهديد عمل العضلات والأعصاب (Lee، 2018).

هذا الحدث الاستثنائيّ حتّى ضمن سياق الحرب، غيّر من موقف «أبطال» الفيلم: ميلاد يقرّر دخول الغوطة، ونراه يأخذ الكاميرا من يد من يصوّره في أثناء تخرّجه ليتحدّث أمام عدستها، ويعيد امتلاك عضو تسجيل العالم، ويضيفه إلى جسده، رعباً من «التلاشي» الذي يخلقه السلاح الكيماويّ، سعيد البطل لا تظهر له أيّة صور مع مقاتلين، بل حتّى القنّاص الذي كان يلاحق البطل نشاطه، تحوّل إلى خبّازٍ، وترك حمل السلاح.

تهدّد فضاء المنزل بسبب الرعب الذي خلقته صور الكيماويّ المتكرّرة عبْر الشاشة؛ إذْ يتحوّل إلى مساحةٍ خطرةٍ؛ لأنّ مرئيّة جثث الموتى، لا تخاطب فقط من هُم حول الجثث كحالة سعيد البطل، بل من يتلقّونها أيضاً (ميلاد وأصدقاءه في المنزل)، بوصفهم -في النهاية- يتطابقون بيولوجيّاً مع أجساد الذين قضوا، ولا يمتلكون قدرات خارقة تمكّنهم من النجاة، هناك فقط الطاعة وتجنّب مساحات «الأعداء».

هنا من الممكن أن يُذكر العجز، أو)عدم القدرة على الفعل(كواحدٍ من الآثار التقليديّة للرعب، لكنّ هذا يختلف في الحالة السوريّة، وفي الفيلم أيضاً؛ فالرعب كان محرّكاً للفعل، خصوصاً في الشرط الاستثنائيّ حيث قيمة «الحياة» منفيّة منذ قرار العداوة السياديّ مع «المختلف»، فإنْ كان العنف السياسيّ يولد فئة الذي لا يستطيع أن يفعل (Helpless One- L'Inerme)، أو «ذاك الذي لا يحمل سلاحاً، بذلك لا يستطيع القتل، أو الجرح... شخص تعرّض لعنفٍ مسلّحٍ، ولا يمتلك قدرةً على الدفاع عن نفسه». (Adriana, 2009, p. 30). ففي حالة الاستثناء السوريّة، ذاك الذي «لا يفعل»، والمهدّد جسده بالتشظّي والموت، كحالة الصورة التي يراها، يقرّر الانطلاق نحو المجهول، وخوض مغامرةٍ حرّكها ذاك الحدث «الذي يرسم شيئاً غامضاً وعجائبيّاً»، هذا ما يمكن أن نفهمه بوصفه الحدس حسْب كلام المخرجَيْن، إذْ قالا:

«هناك واقعيّةٌ سحريّةٌ تطغى على الفيلم، تدفع لتجاهل الـ»كيف» والـ»لماذا»، في ظلّ الخطر اللّحظيّ، وتصبح المعرفة حدسيّةً؛ إذْ لا نعلم من أين أتت المعلومات، لكنّها تؤثّر على القرارات التي تُتَّخَذ، الحدس يسيطر على الكثير من الخيارات التي تقوم بها الشخصيّات، لكنْ في السياق الذي ضمنه الفيلم، أو عالم الحرب، الناس تتحرّك، والقرارات تُؤخذ بناءً على الحدْس، الذي يتحكّم حرفيّاً بالحياة والموت، وأحياناً، كلّ من هُم وراء الكاميرا يموتون ما عدا الكاميرا، بصورةٍ أدقّ: المكان الذي فيه الكاميرا لم يمسّ بالقذيفة، هذا الحدْس لا يمكن تعريفه، أو الحديث عنه؛ لأنّه يفقد معناه، هذا الحدْس أيضاً يحكم بعض قرارات النظام.

تترك نهاية هذا الحدْس مساحةً للسخرية؛ إذْ لا يقين من أيّ قرارٍ يمكن اتّخاذه، ويفعل الضحك، وكلّما ازداد الحدْس ازدادت السخرية القائمة على هدم المنطق، ما يجعل الواقع نكتةً بحدّ ذاته، كونه غير قادرٍ على الثبات، أو الحفاظ على شكله.

بخصوص الدخول والخروج، أسلوب الدخول مختلفٌ عن الخروج؛ فهناك جماعةٌ يجري التنسيق معها والاتّفاق معها، وهناك سؤال الهزيمة الذي يُطرح أيضاً، كما أنّ نهاية الفيلم مفتوحةٌ، ولا يحدّد في الفيلم متى خرجوا، أو لماذا، بدقّةٍ لأنّ الفيلم عن الكاميرا، وباقي الشخصيّات ثانويّة، وهناك لحظة في نهاية الفيلم، حين نكتشف أنّ الفيلم عن الكاميرا، ما قد يؤدّي أحياناً إلى المشاهدة الثانية، التي تقدّم قراءةً مختلفةً بعد اكتشاف دور الكاميرا، وأنّ الفيلم يدور حولها». (البطل و أيوب، مقابلة، 2020) (البطل و أيوب، مقابلة، 2020).

- مهارات المغامر السحريّة

إن كان حمل الكاميرا مغامرةً في سوريا، فللكاميرا قدرات «سحريّة»، ترتبط بقدرتها على تسجيل الزمن، وتجاوز الحواسّ، وخلق أثرٍ على من يواجهها عبْر

«التحديقة، تلك التي يتغيّر بسببها سلوك أحدهم حين يعلم أنّ هناك عدسة تحدّق فيه، الأهمّ أنّ جسد البطل ضمن المغامرة ماديّاً ورمزيّاً، قادرٌ على ما لا يستطيعه غيره، ويختلف عن الآخرين والأُخريات بسبب قدراته السحريّة التي منحته إيّاها الكاميرا، تلك التي تتكشّف إثرها معالم المجهول، وتصبح «مرئيّةً»، وفي حالة لسّا عم تسجّل، الكاميرا هي الأداة السحريّة التي تدفع الحكاية، وتحرّض على الاكتشاف لالتقاط ما هو خفيّ، سواء في المكان أم لدى الأشخاص.

- الكاميرا امتدادٌ لجسد المغامر

واحدةٌ من الخصائص المرتبطة بالكاميرا منذ اختراعها ترتبط بامتداد الحواسّ؛ أي: تسجيل الزمن، واستعادته بصورةٍ حرفيّةٍ، وتخزين الصورة، ثمّ نقلها، وغيرها من الخصائص التقنيّة البحتة، التي تظهر في «لسّا عم تسجّل» بصورةٍ مختلفةٍ، فبعيداً عن الخصائص الجماليّة للتصوير، الكاميرا في الفيلم وسيلةٌ للاستكشاف، يستخدمها المصوّر، أو يتناقلها المقاتلون على الجبهة لرؤية ما يحصل خارج نطاق بصرهم الطبيعيّ، فهي تكشف لهم عن موقع القنّاص، وكيفيّة الحركة ضمن مساحةٍ مكشوفةٍ، وهي عينٌ سحريّةٌ ترصد مكان الخطر، وكيفيّة تفاديه.

هذه الخاصيّة التقنيّة، يعلّق عليها الفيلم نفسه؛ إذْ تظهر الخصائص السحريّة البصريّة للكاميرا في إحدى لقطات الفيلم أشبه بلعبةٍ، يظهر أمامها سعيد البطل يحرّك يديه داخل «الفوكس-focus» وخارجه، ما يبدو لعباً في البداية، يتحوّل لاحقاً ضمن الفيلم وعلى الجبهة إلى وسيلةٍ لكشف الخطر؛ إذْ يظهر الفوكس مرّةً أُخرى كأسلوبٍ لضبط الرؤية ومداها، وفاصلاً بين الحياة والموت.

يظهر أثر الكاميرا وقدراتها السحريّة أيضاً في المساحة الآمنة؛ إذْ تتقنّع إحداهنّ في الحفل الذي صوّره ميلاد؛ لأنّ احتمال المرئيّة والتعرّف على الوجه في الحالة السوريّة قد يحمل خطراً، وخسارة الوجه في هذا السياق، هي استغناءٌ

عن الهويّة السياسيّة، أو الـ(Imagines) (Flower, 1996, p. 2) القناع بمعناه الرومانيّ، ولا نقصد في السياق المسرحيّ الـ(Persona)، بل ذاك السياسيّ؛ إذْ كان لكلّ أسرةٍ قناع شمعيّ يطابق وجه كلّ فرد، يعكس منزلتها السياسيّة، وتعريفات أفرادها كمواطنين، ومن يخسر «قناعه» يخسر هويّته ومواطنته. حاليّاً، استُبدلت الهويّةُ الشخصيّةُ والصورة عليها بالقناع السابق، بوصفها علامةً للتعرّف على الوجه و«صاحبه»، وهنا تظهر سياسيّة القناع الدمية في الفيلم ضمن لقطةٍ عابرةٍ، فبسبب الكاميرا، خسرت إحداهنّ وجهها/هويّتها حفاظاً على تعريفها السياسيّ، وهروباً من التصنيفات التي قد يحيل إليها الفيلم لاحقاً.

- إيصال النداء إلى الخارج

في واحدٍ من المشاهد المؤثّرة في الفيلم، تقف امرأةٌ مجهولة الهويّة وسْط الخراب، تريد أن تتصوّر، وأن تُرسل صوتها وصورتها من الحصار إلى والدتها في المساحة الآمنة، يتكرّر الأمر مع عددٍ من الشخصيّات الأُخرى: «الرجُل الذي يركض، أداء البيان المعارض التي يقوم به المقاتلون لإرسال صوتهم إلى القيادات»؛ كلّها أحداثٌ وأشكالٌ من الأداء الجادّ والهزليّ، توظّف الأمل الذي تمتلكه الكاميرا، ووعدها بأن يكون الصوت مسموعاً، لا يهمّ إن وصل أم لا، فصاحب الكاميرا يختزن احتمالات القدرة على نقل النداء، فهو رسولٌ في مساحةٍ مهدّدةٍ بالتلاشي، قادرٌ على مخاطبة العالم بأكمله، أو أفرادٍ محدّدين.

سحريّة الكاميرا تكمن في قدرتها على تقديم وعدٍ بالخلاص، وفي أنّ الصوت سيصل بمجرّد أن أُطلق أمامها، هذا الوعد لا نعلم مدى صحّته، خصوصاً حين نعلم أنّ هناك «450» ساعة تصوير لم تُنْشَرْ، ولا يقدّم لنا الفيلم أيّة دلالةٍ على وصول النداء لحظة تصويره، فقط ذاك المرتبط بالإنجاز العسكريّ، وهو المسوّغ الذي يتحرّك ضمنه البطل في الفيلم مع الكاميرا، لكنّ أصوات الآخرين ممّن نادوا

أمام الكاميرا تُترك كعناصر هامشيّة منذ لحظة التسجيل، ولا ندري إن بُثّت حال تصويرها أم لاحقاً في لحظة ظهور الفيلم.

- القدرة على الانتقال وتجاوز الحدود

يمتلك ميلاد وسعيد في الفيلم مهارةً لا نعرف أيّ شيءٍ عنها؛ إذْ دخلا وخرجا من منطقة الحصار بخفّةٍ، بدون أيّة معوّقات، هذا الانتقال يعلّق عليه أحد الحرس، ويسأل سعيداً: «ألست مطلوباً؟». هذا الانتقال يدرك على الشاشة فقط عبْر دلائل على وجود أنفاقٍ تصل بين المساحتين، ليبدو الانتقال بين المكانين سحريّاً، فالكلّ عاجز عنه عدا ميلاد وسعيد. وحين سؤال المخرجين عن الموضوع كان الجواب:

«في السينما والأفلام، هناك أشياء لا يمكن توثيقها، مثلاً: لا يمكن توثيق طريق العبور، الدخول والخروج، لأن هناك ممرّات وأنفاقاً، وحاولنا بطريقةٍ فنيّةٍ أن «نمثّل» (Represent) الموضوع بحضور النفق واللّقطات ضمنه في حالة دخول ميلاد، بصريّاً أُجيبَ عن هذا السؤال، ولا أظنّ أنّه يمسّ بمصداقيّة ما يحدث. هناك شيءٌ آخر: أي مصداقيّة بصرية نتحدّث عنها، فهناك أشياء تخفى عن المشاهد، والهدف من ذلك هو الحالة النفسيّة المرتبطة بأنّنا لا نعلم ما يحصل، وهنا دوري كمخرج بأن ألعب على اللا-يقين هذا، كأنّنا لا نرى الكيمايويّ، لكنْ هناك حالة ما نريد إيصالها، و هي تمرّ عبْر المجهول الذي يخلق تشويقاً، مع ذلك ستبقى الأسئلة دائماً تُطرح عمّا لم نره حتّى لو نشرنا ساعات التصوير بأكملها، لأنّ هناك ما يحدث خارج الإطار، وخارج زمن التصوير». (البطل و أيوب، مقابلة، 2020) (البطل و أيوب، مقابلة، 2020).

- مفارقة المغامرة وموضوعها

إشكاليّة المغامرة تكمن في أنّها تفترض اختلافاً بين جسد المغامر وبين

من يتحرّك بينهم، وكأنّ هناك امتيازاً ما يمتلكه صاحب الكاميرا في حالة «لسّا عم تسجّل»، هذا الاختلاف يظهر ضمن الفيلم بصورةٍ ساخرةٍ أحياناً، وجديّةٍ أحياناً أُخرى؛ إذْ يُسأل سعيد البطل؛ لأنّه علويّ[1]، إن كان حزيناً على الكحول الذي يُتْلَف، والتشفّي منه كعدوٍّ يُطلق عليه النار، وفي مشهدٍ آخر يسأله اثنان من الحرس حين عاد من دمشق عن سبب عودته إلى الحصار، وكيفيّة خروجه ودخوله، وهل «اسمه نظيف».

الأمر ذاته مع ميلاد أمين، الذي يسأل صديقه في بداية الفيلم عن سبب عدم مشاركته في المظاهرات، لكنّ المثير للاهتمام، وعلى الرغم من أنّ كلّاً من سعيد وميلاد قدّما مسوّغاتهما لسبب دخولهما المنطقة المحاصرة، هو أنّ هناك سؤالاً سرديّاً لا يجيب عنه الفيلم بوضوح: ما موضوع الفيلم؟ الشخصيّات الرئيسة أصحاب الكاميرات؟ الشخصيّات الهامشيّة؟ الفيلم نفسه؟ الكاميرا؟ المكان المحاصر؟

ومع سؤال المخرجين عن الموادّ المستخدمة، أو كيفيّة تجاوز العقبات، كان الجواب:

«يرتبط الأمر بحركتنا نحن كجماعةٍ تسعى لأنْ تقول ما تريده، بعيداً عن الرقابة، وفي الوقت ذاته هناك الاعتماد على لغة الصورة في أثناء رسم ميلاد على الجدران مثلاً، فهو يقدّم خطاباً عبْر الصورة نفسها؛ إذْ رسَم «لا تصالح» على الجدار، الأمر شخصيٌّ بالنسبة إليه، وفي الوقت ذاته هي رسالة أطلقها من ذاك المكان.

---

(1) العلويّة: طائفة دينيّة منتشرة في سوريا، ينتمي إليها بشار الأسد، ويتهم أتباعها بأنهم يتمتعون بمعاملة خاصة من قبل العاملين في الدولة، ويُقال أيضاً إنه لا تحريم لشرب الكحول لديهم بعكس الأغلبية المسلمة، الإشارة إلى طائفة المصوّر هنا، مفادها التشكيك بانتمائه ومحاولة لمعرفة توجهه السياسي، وربما أسلوب تنقله داخل المنطقة المحاصرة وخارجها.

بالنسبة إلى الشأن الماديّ أيضاً، حصلنا على منحةٍ للفيلم موّلت المعدّات سواء لصناعة الفيلم أم المشاريع ضمنه، هذه من وجهة نظر نقديّة بحتة، لكنْ من وجهة نظرٍ فنيّةٍ أيضاً، بالإمكان القول: إنّ سؤال «كيف؟» خاضعٌ لشروط «الواقعيّة السحريّة» التي يحاول الفيلم أن ينقلها؛ أي: لا نستطيع توقّع كلّ الأسئلة التي يمكن أن يطرحها الجميع، ومن هنا لا نستطيع أن نجيب عن هذه الأسئلة، هناك مساحةٌ كبيرةٌ ضمن الحصار، هناك أبنيةٌ مهدّمةٌ، وأماكنُ للتحرّك كما يظهر على الشاشة، وهنا نترك للمشاهد أن يعرف، أو يتنبّأ من أين تأتي هذه المعدّات، وبالإمكان صناعة فيلمٍ وثائقيٍّ عن كلّ واحدٍ من هذه الأغراض، وكيف دخل وخرج.

هناك جزءٌ مجازيٌّ أيضاً، يرتبط بالكاميرا نفسها، فالفيلم هو حكاية الكاميرا، التي تمتدّ الحياة/ الموت أمامها ووراءها، فالزمن لا يتوقّف عند إطفاء الكاميرا، وببساطة، الأسئلة المطروحة عن مصدر المعدّات، وكيف دخلت المنطقة المحاصرة، يُجاب عنها خارج الإطار؛ أي: في زمن الإطفاء، فالحياة تستمرّ خارج الإطار، وهذا ما حاولنا أن نقوم به في إثناء المونتاج، أن نشير إلى أنّ هناك ما حين تكون الكاميرا مطفأة، والإجابات التي لا تظهر يُجاب عنها في زمن الإطفاء.

في النهاية، في هذا الفيلم كلّ شيءٍ متغيّر، سواء المكان أم الأفراد، الوحيد الثابت هو الكاميرا، حتّى الحصار نفسه متغيّر، وليس ثابتاً، يشتدّ ويتناقض، فلا روتين شكل ثابت لأيّ واحدٍ من مكوّنات الفيلم». (البطل و أيوب، مقابلة، 2020) (البطل و أيوب، مقابلة، 2020).

يمكن القول من وجهة نظرٍ أُخرى: إنّ موضوع الفيلم، وموضوع المغامرة، هو «الزمن» الذي يتدفّق أمام الكاميرا، هذا الزمن محكومٌ بشرطٍ سياسيٍّ، فتسارعه، وكثافته، وأسلوب تسجيله، يختلفون حسْب من يحمل الكاميرا، وكيف يتنقّل في المكان، وما يتعرّض له من تهديدات، فكلّما امتدّ زمن الحصار هُدّدت

أجساد الموجودين في الداخل، خصوصاً أنّ تدفّق الزمن وعلاقته مع أجساد الأحياء مرتبطٌ بقرارٍ سياسيٍّ، الطعام لا يصل، الأجساد تضعف، الحركة تُشلّ بسبب القصف، مساحة الاستقرار المتمثّلة في المنزل تتلاشى تدريجيّاً، الأهمّ أنّ الحياة اليوميّة أشبه برياضةٍ في سبيل الاستمرار، وكلّما أمعنت الكاميرا في تسجيل الزمن اليوميّ التقطت أثر القرار السياسيّ على «الحياة».

يمكن أيضاً الاستطراد والقول: إنّ اللّحم واختباره للزمن محكومٌ بالتداعي الطبيعيّ، والعنف السياسيّ الذي يهدّد الأجساد، بل يمكن اختزال هذا اللّحم ونفيه بالقذيفة الكيماويّة، تلك التي تقتل العشب، والبشر، والطيور، وتنفي حركة الحياة نفسها، ليظهر الفيلم كمحاولةٍ لتسجيل أعراض تدفّق الزمن، فحركة الكاميرا تعكس الحياة وأشكال استمرارها، والثبات في بعض الأحيان يعني احتمال الموت، كما نرى في اللّقطة الأخيرة حين يطلق النار على المصوّر، أو حين توضع الكاميرا على الأرض بانتظار أن تقصف الطيّارة من السماء، خصوصاً أنّ اللّقطة الثابتة تمثّل عادةً «عين القاتل» المُحكمة، التي تعرف هدفها، ذات السطوة على الزمن ومكوّناته.

سياسات التمثيل والمواطنة عبر الاختلاف:

تتكرّر ضمن الخطاب الرسميّ في سوريا منذ عام 2011 عبارة: «سورية تتعرّض لحربٍ إعلاميّة»، وأنّ «الإعلام الغربيّ مُضلّل». (شعبان، 2019). بكلماتٍ أُخرى: هناك حربٌ على وسيطٍ محدّدٍ هو «الصورة»، وعملت ماكينة البروباغندا الرسميّة على إنتاج أشكالٍ متعدّدةٍ من الصور (أخبار، أفلام، مسلسلات.. ...إلخ) ترسم صورة السُّلطة عن ذاتها وموضوعاتها (مواطنين/مواطنات، أرض، مؤسّسات)، في محاولة لتكذيب «الآخر»، ورسم صورة العدوّ، وتقديم «حقيقةٍ» بديلةٍ عن تلك التي ينتجها «الأعداء».

هذا الصراع هو محاولةٌ لخلق تطابقٍ بين «الصورة» و«الواقع»، والإشكاليّ في ذلك هو أنّ هذا الواقع مختلفٌ عليه، وينسحب الأمر على أسلوب تمثيله (Representation،Style of representation)، الخاضع لقوى سياسيّة تسعى لخلق التطابق، وهذا يندرج تحت مقاربةٍ شموليّةٍ تقليديّةٍ تدعى: «التمثيل المحاكاتي[1] السياسيّ (mimetic political representation)». المقصود بذلك هو السعي السياسيّ من قبل المؤسّسات الرسميّة لجعل الواقع يتطابق مع الصور التي تمثّله، ودفع الأفراد للتطابق مع المتخيّل الذي تقدّمه السُّلطة عنهم عبْر وسيط «الصورة» في الحالة السوريّة.

تصادر الاستراتيجيّة السابقة حقّ الأفراد بتمثيل أنفسهم، فتقنيّات المنع والتقنين تخفي الأصوات، وتصادر الحكايات، لكنْ على الرغم من أساليب الهيمنة والرقابة، تظهر أخطاء ضمن «الصورة الرسميّة» تكشف عن هشاشة التمثيل الرسميّ، والخطاب السياسيّ وراءه، وهذا ما نراه في أحد التغطيات التلفزيونيّة المباشرة التي كان يبثّها التلفاز السوريّ الرسميّ، ففي أثناء قيام مراسل التلفاز الرسميّ شادي حلوة بالحديث عن الحياة الطبيعيّة في حلب عام 2012، يركض وراءه شخصٌ لا يمكن تحديد هويّته، ويقوم بضربه بحذاءٍ، ويصرخ «الإعلام السوريّ كاذب» (الحموي، 2012)، كوميديّة هذه المفارقة قد تبدو مبتذلةً، لكنْ سنشير إلى أهميّتها لاحقاً، ما يهمّنا الآن هو الإشارة إلى النزاع حول الصورة، ومدى «واقعيّتها»، والحكايات المرتبطة بها، الذي يمسّ الجميع بدون استثناء، حتّى المارّة الغافلين في الشارع.

هذا الصراع حول «التمثيل»، ومع سنوات الثورة، أدّى إلى انهيار نظام

(1) اخترنا كلمة «محاكاتي» في تحوير للترجمة العربيّة «الرغبة المحاكيّة» المستخدمة في ترجمة سميرة ريشا لكتاب «العنف والمقدس» لرينية جيرارد حين الحديث عن الرغبة Désir mimétique- (جيرارد، 2009، صفحة 7)

العلامات الذي يضبط العلاقة الرمزيّة مع السُّلطة، من تغيير العلم الرسميّ وتبنّي آخر، حتّى كسر الهويّة الشخصيّة، الأداة القانونيّة التي تؤسّس للفرد كموضوعة سياديّة- (Subject of sovereignty) ذات وجهٍ وانتماءٍ سياسيّ. هنا يظهر أمامنا شكلٌ آخر مختلفٌ عن التمثيل المحاكاتيّ التقليديّ، وهو التمثيل السياسيّ الجماليّ (Aesthetics political representation)، الذي يُسلّم بالاختلاف بين المُمَثّل وموضوع التمثيل، بين الصورة والواقع، وهذا ما نراه في مفهوم المغامرة السابق، هناك واقعٌ لا يُصوَّر، بل يجري تجاهله، أو وسمه ومن فيه بصفة الأعداء الذين ليس فقط يستحقّون الموت، بل الاختفاء أيضاً، فلا تمثيل لهم سوى كضحايا، أو متشدّدين، ليأتي وسيط الوثائقيّ، وأسلوب المغامرة سابق الذكر، ليكشف لنا عن تلك المساحة الممنوعة، في الوقت ذاته يعرّفنا على الأسلوب الذي يسخر فيه هؤلاء من التمثيل نفسه، ويقدّمون صيغاً جديدةً لتمثيل أنفسهم.

تعدّ المقاربة الجماليّة سابقة الذكر أنّ شرعيّة التمثيل مستمدّةٌ من شرعيّة «الوسيط»، ويعرّف المفكّر الهولنديّ فرانكلين أنكرسميث[1] هذا الأسلوب بوصفه قائماً على «الاختلاف بين المُمَثّل والشخص الذي يجري تمثيله، وغياب هويّة من يجري تمثيله أمام الممثّل، وهذا ما لا يمكن تفاديه في التمثيل السياسيّ، كالفرق بين البورتريه المرسوم والشخص المرسوم». (Ankersmit, 1997, p. 28)؛ هذا التعريف الأوليّ يتّضح لاحقاً، حين نسلّم بالفجوة، أو بغياب التطابق الكليّ بين الواقع/ الفرد والصورة.

قبل التوسّع في هذه الاستراتيجيّة نشير إلى أنّ كلمة «جماليّ» هنا لا يقصد بها العلاقة البسيطة مع العمل الفنيّ فقط، بل تحمل معنيَيْن: الأوّل يرتبط بالحكم

(1) Ankersmit Franklin (1945-الآن): مفكر وباحث تاريخي هولندي مهتم بالنظرية التاريخيّة وتطور الأفكار.

الجماليّ (Esthetic Judgment)[1]، وهي العمليّة العقليّة التي يحكم إثرها الفرد على ما يراه، ويدرك الاختلاف بين «الصورة» و«الواقع»، والثاني يرتبط بالتمثيل السياسيّ؛ أي: إنتاج أشكالٍ جماليّةٍ وإعلاميّةٍ لتُستَبْدَل بأشكال التمثيل السياسيّة التقليديّة أُخرى خارج خطاب السُّلطة، كفيديوهات الانشقاق التي يؤدّي فيها الجنود القسَم، وفيديوهات تكسير الهويّة الشخصيّة، وكلاهما ذو قيمةٍ سياسيّةٍ ذات أثرٍ «جدّيٍّ» و«أدائيٍّ» يستمرّ بعد الانتهاء من الفيديو، ويشير إلى انتماءٍ مغايرٍ عن ذاك الرسميّ.

يثير أنكر سميث لاحقاً ملحوظةً مثيرةً للاهتمام؛ إذْ يقول: إنّ «الفرد يصبح مواطناً فقط عبْر التمثيل الجماليّ؛ لأنّ الشخص الذي يعيش ضمن النظام السياسيّ بدون تمثيل، أو ضمن التمثيل المحاكاتيّ، لا يحتاج إلى أن يخطو خارج نفسه، وأن يرى العالم من وجهة نظرٍ أُخرى ....؛ أمّا في التمثيل الجماليّ فيصبح الفرد مايكروكوسم (صورة مختزلنة) عن كلّ النظام السياسيّ الذي يدرك ذاته ضمنه». (Ankersmit, 1997, p. 56).

يشير ما سبق إلى أنّ الفرد يستعيد سُلطة تمثيل ذاته عبْر توظيف الوسيط الجماليّ في سبيل الاختلاف عن الشكل القائم، وفي الحالة السوريّة، كانت الصورة وسيلةً لإعلان هذا الاختلاف، سواء بمضمونها أم بشكلها؛ أي: إن كان النظام المحاكاتيّ الذي يوظّفه النظام السوريّ قائماً على استعراض الطاعة عبْر المسيرات وأشكال الأداء العلنيّ، ليدلّ على أنّ متخيّل السيادة الرسميّ يتطابق

(1) ينطلق جورجيو أغمبين في تعريفه للذوق والحكم الجمالي من المرئي ويرى أن «الذوق إحساس بالفراغ، أو الإفراط، يقع بين حدود المعرفة والمتعة، هذا الفراغ، أو الشدّة هو ما يحدد ماهية العلمين: علم الجمال، وعلم المعرفة». (Agamben, Taste, 2017, p. 7) ويتابع في تحليله لسؤال ما هو «موضوع» الذوق: ما يهمنا هو هذا اللبس، أو اللا-يقين المرتبط بمفهوم الذوق، أو الحكم الجماليّ، والعمليّة العقليّة التي نتلقى بها «الجميل» هي ذاتها التي نحكم فيها على صورتنا ومدى تطابقها مع هويتنا.

مع الأفراد الذين يردّدون الخطابات الرسميّة الجوفاء- كما في مقاربة الباحثة الأمريكيّة ليزا ويدين وكتابها[1](Ambiguities of Domination) (1999) - فالتمثيل الجماليّ نفيٌ لهذا الخطاب وصوره؛ هذا ما نراه في المظاهرات الطيّارة سريعة الاختفاء، تلك التي تغيب فيها الأوجُه، ويتحرّك المشاركون فيها ضمن الفضاء العام لإبراز اختلافهم عن الشكل الرسميّ للحركة والتجمّع، وهنا تظهر المغامرة، بوصفها تركاً لنظام التمثيل التقليديّ ونفياً له، بمواجهة الخطر الناتج عن مخالفة هذا التمثيل، لكنْ بما أنّ الصراع بين المحاكاتيّ والجماليّ في الحالة السوريّة، قائمٌ على أساس ملكيّة الصورة، وأسلوب إنتاجها، وبما أنّ الصورة السوريّة تجاوزت المحليّ نحو العالميّ، لا بدّ من الأخذ بعين الاعتبار وضعيّة الصورة نفسها كوسيط، وهنا نجد أنفسنا نتعامل معها بوصفها منتجاً ما بعد حداثيّ؛ أي: إنّنا أمام ما يسمّى «التمثيل الجماليّ ما بعد الحداثيّ». (Post Modern Aesthetic Representation).

يمكن تفسير العبارة السابقة بالآتي: إن كان التمثيل الجماليّ يؤكّد على الاختلاف بين الواقع وصورته، فالتمثيل الجماليّ ما بعد الحداثيّ، يتبنّى هذ الاختلاف، ويدفعه نحو الأقصى، الأهمّ أنّه يسْخر منه، ومن شرعيّة الوسيط، ومن الأصل وشكل تمثيل الحكايات، ما يجعله أقرب إلى محاكاةٍ ساخرة؛ هذه التقنيّة تشير إليها ليندا هيتشيون؛ إذْ ترى أنّ «التصوير الفوتوغرافيّ اليوم، هو أحد أشكال الخطاب الرئيسة التي من خلالها يُنظر إلينا، ومن خلالها نرى أنفسنا... التصوير الفوتوغرافيّ ما بعد الحداثيّ هو الذي يتصدّر فكرة الأيديولوجيا بعَدّها تمثيلاً، وذلك عن طريق الاستيلاء على صورٍ معروفةٍ من الخطاب البصريّ كليّ الحضور، ثمّ تفعيل ذلك كانتقامٍ لطبيعته السياسيّة (غير المعترف بها)، أو لتكوينه

(1) ترجم الكتاب إلى اللغة العربية باسم «السيطرة الغامضة» بتوقيع المترجم نجيب الغضبان عام 2010، وصدر عن دار رياض الريس.

(غير المعترف به) صوراً عن أنفسنا وعن العالم». (Hutcheon, Politics of Postmodernism, 1989, p. 129). الاستيلاء هنا، يعني أنّ تقنيّة التمثيل الجماليّ (الصورة) التي تقدّم نماذجَ فنيّةً وبصريّةً تشكك بالرسميّ، والمتداول، و«المفهوم»، وتشكّك في حقيقته وأيديولوجيّته، وهذا ما نراه في «لسّا عم تسجّل» ضمن اللّقطات الأولى للفيلم؛ حيث يشرح سعيد البطل تقنيّات إنتاج الصورة المتحايلة الهوليوودية، وارتباطها بتاريخ الفنّ مستخدماً تخطيط الرجُل الفيتروفي لِـ«ليوناردو دافنشي». الاكتمال والإتقان الذي يتميّز به تاريخ الصورة المتحرّكة يتحوّل إلى موضع سخريّةٍ ضمن الفيلم نفسه، وهذا ما سنشرحه لاحقاً، لكنْ يكفي الآن أن نشير إلى أنّ الاستيلاء هنا أسلوبٌ للسخرية، وانتقادٌ للحكم الجماليّ التقليديّ، وانتقادٌ للعالم المتماسك الذي تقدّمه الصور السياسيّة المحاكاتيّة، كما في أفلام البروباغندا السوريّة متقنة الصنع.

يتبنّى «لسّا عم تسجّل» ملامحَ من التمثيل السياسيّ الجماليّ ما بعد الحداثيّ، خصوصاً في أثناء التصوير في الغوطة المحاصرة، المكان الذي أعلن قاطنوه رفضهم التام لشكل التمثيل التقليديّ الذي تقدّمه السُّلطة، ويضاف إلى ذلك الرفض، عدم الاتّفاق على «التمثيل» (representation)، فبعد تحرير المخفر في بداية الفيلم، وفي أثناء التصوير، هناك شرطٌ دائمٌ من قِبل المقاتلين وقادتهم ألّا يُنشر شيءٌ قبل الاتّفاق عليه.

المقصود ممّا سبق: أنّ تعريف الأفراد لموقفهم، وتمثيلهم له عبْر الصورة، يتمّ بإرادتهم، صحيحٌ أنّ سعيداً البطل يعمل في المكتب الإعلاميّ، ويمتلك وسيطَ تمثيل المكان، «صحفيّاً»، لكنْ في الفيلم، الصورة نفسها، لا يوجد اتّفاقٌ واضحٌ على مصيرها، وسُلطة التمثيل هنا تتوزّع بين من يحمل الكاميرا وبين صاحب السلاح، وهذا ما نراه مرّةً أُخرى حين يصطفّ المقاتلون أمام المخفر المحرّر، ويتفّقون ضمن أداءٍ مستمدٍّ من فيديوهات الثورة التقليديّة على ما يقولونه أمام

الكاميرا، لنرى أنفسنا أمام أداءٍ جدّيٍّ، وخطابٍ علنيٍّ عن السيطرة على الأرض، سينشر لاحقاً ضمن فيديو، يُعلن فيه الانتصار والسيطرة على المخفر.

الأهمّ، إنْ كانت «الحياة الصرفة» فاقدةً لحقّ اختيار التمثيل الذاتيّ؛ لأنّها مُستثناةٌ كعدوٍّ يستحقّ الموت، فأشكال التمثيل والصور التي يقدّمها صنّاع الفيلم والشخصيّات فيه هي إعادة امتلاكٍ لحقّ التمثيل، وتسيسٌ لِـ«الحياة» ذاتها تلك المحكومة بالحصار. هنا يظهر التمثيل ما بعد الحداثيّ الذي يفكّر في ذاته، ولا يقتصر على محاكاة المضمون البصريّ المنتشر، والمتداول، والمرتبط بخطاب الصورة، بل يعيد النظر بوظيفته ، وما ينتجه من صور، خصوصاً أنّ هناك قيماً أيديولوجيّةً في هذه الصورة التي تعكس مصالحَ متصارعةً، وهذا ما نراه ضمن عدّة تقنيّاتٍ تحضر في الفيلم سنشير إليها الآن، يتصارع فيها الجدّيّ مع الهزليّ، وذلك للكشف عن عدم التطابق بين الأفراد وصورهم، وعدم اكتمال التمثيل مهما سعى للتطابق، وهنا يظهر سؤال: «من أنتما؟» بوصفه يخفي وراءه عدداً من المتغيّرات، وحين سؤال المخرجَيْن: «من أنتما؟» مرّةً أُخرى، كان الجواب:

«لسنا مشغولين بطرح هذا السؤال، والإجابات مثل: (اسمي ليس مضروباً) يرتبط بذاكرتنا الجمعيّة، وأسلوب العمل في سوريا، كاستخدام الأسماء الوهميّة، والجماعات السريّة، والاختلاف في آليّات العمل بين المحافظات المختلفة، فلا يوجد نموذج ثابت تعرّف فيه الشخصيّات عن ذاتها». (البطل و أيوب، مقابلة، 2020)

- اللّعب الخطِر

تظهر في الفيلم ضمن المساحة المحاصرة أشكالٌ مختلفةٌ من اللّعب، ونقصد باللّعب هنا نشاطاً إنسانيّاً لمواجهة الشكل القائم، عبْر تبنّي قواعدَ مُختلفة عن السائد، تُميّز اللّاعبين عن غيرهم، وفي حالة الفيلم اللّعب تحدٍّ لأسلوب تمثيل

السُّلطة للأعداء، التي يستفاد من وجود الكاميرا لإبراز الاختلاف عنها من جهة، والتشكيك في حقيقة التمثيل من جهةٍ أُخرى، واحدٌ من هذه الأشكال يظهر في شخصيّة رجُلٍ يمارس الرياضة، يظهر ضمن الفيلم، وهو يركض، ويقوم بالتمارين الرياضيّة وسْط الخراب، ويسْخر منه المصوّر سعيد البطل، ويسأله عن جدوى الرياضة الآن، ليأتي جوابه بأنّ الرياضة «تأكيدٌ على استمرار الحياة»، و«نفيٌ لمقولة النظام بأنّ كلّ من في المنطقة المحاصرة إرهابيّون».

على الرغم من الصورة الساخرة التي يظهر بها لاعب الرياضة، والتهكّم الذي يوجّهه سعيد البطل له في ظلّ ما يحصل، فإجابته وتمارينه تحمل دلالات سياسيّة، يظهر فيها «الأعداء» بوصفهم فكاهيّين، فكلمة «استمرار الحياة» تتحدّى سياسات الحصار الماديّة التي يمارسها النظام السوريّ، التي تهدف إلى نفي الحياة عن المنطقة المحاصرة، سواء عبْر القصف المتكرّر أم عبْر منع دخول مقدّرات الحياة إلى المكان.

اللّعب في حالة الرجُل الرياضيّ، شكلٌ من أشكال استنزاف الطاقة التي يحتوي عليها الجسد في ظلّ شحّ الطعام، واللّعب أيضاً يسْخر من «حقّ الدفاع عن النفس»، الذي يُسوّغ فيه العنف ضدّ من يحاول نفي الحياة، ليظهر التمرين الرياضيّ هنا كدعوةٍ للاستقلال حتّى عن قواعد الحصار، وتهكّمٍ من سعيد البطل نفسه الذي يوثّق الحصار. في الوقت ذاته، تختلف تمارين لاعب الرياضة عن تمارين المقاتلين الذين يحملون أكياس الرمل لصنع المتاريس؛ فهو يتمرّن بدون أن يوظّف طاقته/جهده في سبيل القتال، كأنّه يعلن السيادة القصوى على جسده، حتّى لو عنى ذلك تهديد حياته، أو من معه.

هذا اللّعب الخطِر تمارسه أيضاً الكتلة البشريّة التي تنفّذ إرادتها على الأرض، فالمقاتلون ذوو الأسلحة، والمسؤولون في لحظةٍ ما عن حياة أحدهم، أو موته، يلعبون أيضاً، يهزؤون من خصومهم على خطوط الاشتباك، وهذا ما نراه في واحدٍ

من المشاهد؛ حيث يقف المقاتلون وراء جدارٍ، ويشتمون الجنود البعيدين عنهم بضع عشرات من الأمتار في ظلّ احتمالات القنص والقتل.

يراهن اللّعب في المشهد السابق على المساحات الفاصلة بين «الأصدقاء» و«الأعداء»، وتنفى بسببه صيغة ساحة المعركة، وتتحوّل إلى مساحةٍ لحوارٍ من نوعٍ ما، حوارٍ ساخرٍ وبذيءٍ، يتراشق ضمنه «اللّاعبون» التُّهم عوضاً عن الرصاص بهدف الضحك، والتشكيك وإعادة النظر في مفهوم خطّ التماس، أو حدود المعركة التي لا تحتمل عادةً هكذا أنواع من «الألعاب الخطرة»، التي تظهر على نحوٍ أوضح حين تقرّر مجموعةٌ من المقاتلين مناوشة بعض الجنود النظاميّين، عبْر رمي قنبلةٍ يدويّةٍ عليهم، ثمّ الهرب، وذلك لنقل إحساس اللا-أمان من داخل المنطقة المحاصرة إلى مساحة اختباء الجنود، لكنّ هذه اللّعبة انتهت بموت أحد المقاتلين، وما كان بداية مناوشةٍ ولعبةٍ خطرةٍ تحوّل إلى مأساة.

يظهر أثر الزمن حين نتأمّل أشكال اللّعب المختلفة، فالخطر يغيّر من تعريفات الأماكن، وطبيعة الأدوار ضمنها؛ إذْ تتحوّل الجبهة إلى مساحةٍ للّعب، ويصبح راديو التواصل الحربيّ فضاءً للنقاش السياسيّ الشعبيّ، فالفيلم يلتقط التعديلات التي يتركها تدفّق الزمن على الأماكن والأفراد، واحدة من هذه التعديلات هي اللّعب نفسه، الذي تتغيّر قواعده كلّما استمرّ الزمن.

التمثيل النرجسيّ الساخر[1]، إن كانت المغامرة الواقعيّة حسب تحليلنا السابق تركّز على موضوع الزمن الذاتيّ وتحوّلات الأنا، فالنرجسيّة الساخرة تشكّك في أشكال تمثيل هذه الأنا وادّعاءاتها، التي تمتدّ عبْر الزمن وحول

(1) هذا المصطلح يمكن أن يندرج ضمن نظرية التمثيل الجمالي ما بعد الحداثي التي اقترحتها ليندا هيتشيون؛ إذ نقصد بالتمثيل النرجسي: تقديم الذات عبر الوعي بأنّها تؤدي ذاتها، ضمن وسيط، في حالتنا هذه هو الفيلم، ونقصد بالساخر هو أن أسلوب التمثيل يهدد قدرة هذا الوسيط على نقل «الحقيقة»، أو «تمثيل الذات»، ثمّ يشكك في هذا الأسلوب نفسه وحقيقة «الأنا» التي يجري تقديمها.

الكاميرا، وتهدّد ثباتها وهويّتها، فـ«الأنا» في التمثيل الجماليّ واعيةٌ للتغيّرات التي تخضع لها، ما يترك المجال للتشكيك في ذلك، سواء من قِبل «الأنا» ذاتها أم من الآخرين، عبْر تعميق الفجوة بين «الأنا» و«أسلوب تمثيلها»، ما يعني إعادة تقديم ومناقشة الوسيط نفسه، وحقيقة قدرته على تمثيل الأنا.

نرى ما سبق في الفيلم في أثناء المواجهة التي يقوم بها ميلاد أمين مع ذاته؛ حيث يوجّه الكاميرا نحو نفسه، ويطرح تساؤلاً: «لا أدري إن كان ما سأصوّره سينتهي ضمن الفيلم»، في تشكيكٍ في اقتصاد المعنى، وتهديد جدوى الصورة نفسها، وهويّة هذه الأنا، وهذا ما نراه أيضاً حين يسأل الحرّاس سعيداً البطل عن كيفيّة دخوله وخروجه من الغوطة وإليها، كيف ذلك؟ أليس محاصراً مثلهم؟ هل اسمه «نظيف» وغير مطلوب؟ هذه التساؤلات تبقى بلا جواب.

في كلا السياقين السابقين، وفي أثناء الحديث إلى الرجُل الرياضيّ والحرس، يتبنّى سعيد البطل ما يسمّى حسب الأمريكيّ جون إليس[1] «السذاجة الكاذبة» (faux naïf): وهي تقنيّةٌ لإجراء اللّقاءات «يَدّعي فيها (المخرج) أنّه أحمقُ قليلاً، ويحتاج إلى شرحٍ أكثر من العاديّ». (Ellis, Documentary: Witness and Self-Revelation, 2011)؛ هذا الإحراج الذي عادةً ما يدفع الشخصيّة التي تجري مقابلتها للحديث أكثر، يختلف في حالة سعيد البطل، الذي سخِر من الرجُل الرياضيّ وسذاجته، ولم يجب الحراس حين سألوه عن قدرته على الدخول والخروج؛ أي: في اللّحظات التي يسأل فيها عن نفسه من قِبل من هُم حوله، يتحوّل إلى ساخرٍ، أو يرفض رسم معالم هويّته بدقّة، وهذا ما نراه أيضاً حين يوقفه أحد المارّة حين يكون هو وميلاد على درّاجةٍ ناريّةٍ، ويخوضان في حوارٍ مع من أوقفهما حول طبيعة ما يكتبانه على الجدران، وحقيقة هويّتيهما، يحتدّ

(1) John Ellis (1952-الآن): منتج تلفزيوني بريطاني، وأستاذ الفنون البصريّة في جامعة رويال هالواي في لندن.

الحديث، وينتهي وديّاً بتهكّمٍ متبادلٍ بين سعيد البطل وبين من يسأله، يلخّصه سؤال: «ما هذا الشكل؟» الذي يطرحه من أوقفهما، هذا الجدل الدائر حول ما يقوم به البطل، ومن هو، و«الإشاعات» حوله، كلّها تصبّ حول أسئلة التمثيل وسياسته، فمن هذا الذي يصوّر؟ وما الذي يقوم بتصويره؟

سألنا مخرجَيّ الفيلم عن هذه السخرية كأسلوبٍ للّعب والمعرفة، وكان الجواب:

«طبيعة المكان هي التي فرضت هذه السخرية؛ بسبب السياق، والمكان، والحياة تحت القصف، والآن نحن أكثر وعياً بأنّها أداةٌ معرفيّةٌ، كما أنّنا كمجموعة، هذه طبيعتنا، نحن ساخرون، وهذا ما يظهر بوضوحٍ في المقابلات مع الناس، كان يمكن أن تُقصّ وتظهر بغير سياقٍ في المونتاج، لكنّنا تركناها هكذا؛ لأنّها تعبّر عنّا. يمكن القول أيضاً: «لم يبق على قيد الحياة إلّا المازحين»؛ لأنّ الظرف لم يكن يسمح لأيّ أحد جديٍّ بأن يبقى حيّاً، فأنا لم أعد مكترثاً بمن أسخر منه، ولا من أسخر منه يكترث بذلك.

هناك «أنا» انكسرت بسبب الظرف القاسي، فلو تحدّثت الآن من مكاني مثلاً إلى واحدٍ ممّن سخرتُ منهم فلربّما اغتاظ، لكنْ في ذاك السياق الأنا مدمّرة، وأنا وهو في المكان ذاته، لا نكترث لشيء.

إشكاليّة السخرية هي الإهانة التي فيها، والتي يشعر بها من يتلقّاها، ولكي تتفعّل لا بدّ من شيءٍ ما ثابتٍ لدى الفرد، تمسّه السخرية فيُهان، لكنْ في سياق الحصار، البيوت محطّمةٌ، والحياة بلا معنى، والموت بلا رهبة، فلا يوجد أيّ معنى، بذلك يفترض من الشخص في هذا السياق أن يكون ساخراً ومتهكّماً، فلا شيء يمكن قوله، لا يمكن تفعيل أداءٍ جديٍّ، أو أدواتٍ جديّةٍ؛ لأنّ الجديّين انتحروا؛ بمعنى: بعضهم راح إلى العسكرة إلى الأقصى، وبعضهم ترك سوريا إلى الأقصى، الجديّة في ذاك السياق افترضت أن يُؤخذ أيّ موقفٍ بصورةٍ قصوى،

ومن بقي في الداخل هُم الساخرون والهازئون، الذين لم يأخذوا الحياة والموت على محمل الجدّ؛ لأنّ من فعلوا ذلك تركوا المكان، كمصوّري الوكالات العالميّة الجديّين في عملهم، الذي اختفوا تدريجيّاً، و السبب هو أنّه لا أحد مستعدّ لتحمّل مسؤوليّة موتهم». (البطل و أيوب، مقابلة، 2020).

- المحاكاة الساخرة (Parody)

واحدةٌ من أكثر تقنيّات التمثيل ما بعد الحداثيّ الجماليّ نقديّةً هي المحاكاة الساخرة، تلك التي تشكّك في الأصل المعروف، وتهدّد تماسكه السرديّ والأيديولوجيا وراءه. تتبنّى المحاكاة الساخرة الشكل المتعارف عليه، وتكشف عن السياسة ضمنه، عبْر التلاعب بصدق مكوّناته الرمزيّة، وقدرتها على التمثيل؛ إذْ تهدّد البارودي مشروعيّة شكل التمثيل، أو سُلطته، وفي الوقت ذاته تتيح القدرة على انتهاكه والتشكيك في مشروعيّته، وهي تحيل إلى لا جدّيّة ما تمثّله عبْر الهزل، والأهمّ أنّها لا تترك أثراً مباشراً في العالم الماديّ، وتنتمي إلى الأشكال غير الصادقة من التمثيل إنْ قاربناها من وجهة نظرٍ أدائيّة.

تشير هيتشون إلى أنّ قواعد الأدب التي تحاكيها البارودي، مشابهةٌ للقواعد الاجتماعيّة «هي بنى بشريّة تمتلك صيغتها السُّلطويّة فقط بأعين أولئك الذين بنوها، أو من قبلوا بأنّها موجودة مسبقاً». (Hutcheon, 1985, p. 77). وتشير إلى أنّ المحاكاة الساخرة في ظلّ ما بعد الحداثة، تختلف عن سابقاتها، كونها تشكّك في جدوى الأصل، كونه لا يلبّي الاحتياجات التي سلّم على أساسها الأفراد بشرعيّته.

تظهر المحاكاة الساخرة في الفيلم على شكل بعض النكات التي يلقيها المقاتلون ضمن سياقٍ أشبه بلقاءاتٍ تلفزيونيّةٍ، لكنّ الأوضح، هو ما يقوم به المقاتلون حين يقومون بلوم «القيادات» التي «تمثّلهم» على قلّة التدبير، فهم

يرغبون بأن يحصلوا على معاشٍ أعلى بسبب جهودهم، وبسبب هذه الرغبة يقومون مزاحاً بالاصطفاف العسكريّ، وتأدية بيانٍ يطالب برفع المعاشات؛ هذا الأسلوب هو نسخةٌ ساخرةٌ عن الأداء الجدّيّ الذي نراه في أوّل الفيلم؛ حين يقوم المقاتلون بتحرير المخفر، وإعلان انتصارهم وسيطرتهم، الشكل ذاته في الأداءين أمام الكاميرا، لكنّ الأوّل جدّيٌّ، والثاني ساخرٌ، وهنا تكمن نقديّة المحاكاة الساخرة بوصفها قادرةً على انتقاد الأصل، بل وجدوى التمثيل ذاته إن لم يكن براغماتيّاً، ويلبّي حاجات «المؤمنين» به.

التقنيّات السابقة التي أشرنا إليها، تكشف عن قدرة من صنّفوا بـ«الأعداء»، ليس فقط على الاختلاف عن النظام السياسيّ القائم (النظام السوريّ)، بل على الاختلاف والتشكيك في الصور ذاتها التي تدّعي تمثيلهم، عبْر نزع الجديّة عنها، والتشكيك في وسائط التمثيل والأشكال الجماليّة التي يتبنّاها، في محاولةٍ للحفاظ على حقّ التمثيل من جهة، ومن جهة أُخرى التشكيك وإعادة النظر بما ينتج عنه في حال جرى تبنّيه من قِبل أيّة جهةٍ تطلق الأحكام، أو تمتلك شرعيّة التصنيف والتمثيل، تلك التي تمارَس على الكثير من الفئات بأسلوبٍ يصادر أصواتهم وحقّهم بامتلاك شكل التمثيل الملائم وإنتاجه.

الخاتمة: الخطر مُحرّكاً جماليّاً؟

الأساليب التي اتّبعناها في تحليل «لسّا عم تسجّل»، والنظر في مكوّناته الثقافيّة والجماليّة، والشروط السياسيّة التي ظهر ضمنها، تشير إلى أنّ صناعة الصورة في الحالة السوريّة تلعب دوراً في تكوين الهويّة السياسيّة الجديدة، بصرف النظر عن خصائص هذه الهويّة «الانتماء، الرموز...إلخ»، إلّا أنّ وسيط الصورة نفسه إشكاليٌّ، خاضعٌ للتهديد؛ بسبب ميوعته وهشاشة الحكايات المحيطة به، والأهمّ أنّ شروط الإنتاج تخلق صراعاً أيديولوجيّاً محطّه الصورة و«الحقيقة» التي تدّعي تمثيلها، و هذا ما أشرنا إليه حين نظرنا إلى سياسات التمثيل الجماليّ ما بعد الحداثيّ، والفجوة بين الصورة وموضوعها، تلك التي أتاحت لصنّاع الفيلم ومن هُم فيه طرح أسئلةٍ عن أولئك الذين يدّعون تمثيلهم، والتحكّم بكيفيّة هذا التمثيل، والرسائل الأيدولوجيّة التي يحويها.

الصراع على الصورة في الحالة السوريّة جعل الاختلاف بين «التصوير بهدف التوثيق» وبين «الفيلم الوثائقي» قليل الوضوح: فالاستعراضيّة، والغرابة، والعنف الشديد، جعلوا التركيز على ما هو استثنائيٌّ أشدّ من التركيز على الفيلم كحكايةٍ بالمعنى البسيط، لا نقصد هنا التعالي، أو الاستهانة بالمأساة وشدّتها، لكنْ نتحدّث هنا عن النوع الفنّيّ، خصوصاً أنّه مصنوعٌ في شروطٍ سياسيّةٍ، وضمن صراعٍ قد يطغى على صنعة الحكاية، والصنعة السينمائيّة، بذلك تتحوّل الصورة المتحرّكة

والسينمائيّة إلى أداةٍ سياسيّةٍ، ترسم الاختلاف بين «الرسميّ» و«الثوريّ»، على حساب العناصر الجماليّة والفنيّة التي تحدّد -من وجهة نظر بنيويّة- العناصر السينمائيّة التي تنتمي إلى التاريخ السينمائيّ لا إلى تاريخ الصراع السوريّ.

المقاومة المرتبطة بفعل التصوير في سوريا جعلت «لسّا عم تسجّل»، والعديد من الأفلام الأُخرى، أقرب إلى «المغامرات» ضمن المفهوم الذي أشرنا إليه سابقاً، لكنّ غياب الوعي بإشكاليّة المغامرة برأينا، وما تفترضه من تصنيفٍ واختلافٍ بين الفاعلين ضمنها، يهدّد المفاهيم السياسيّة التي يحاول الفيلم تقديمها، وقد حوّل الفيلم في بعض الأحيان إلى تجربةٍ ذاتيّةٍ رومانسيّةٍ، خصوصاً عند غياب الكثير من المعلومات التي تشرح، أو تسوّغ للمشاهد لماذا يرى ما يراه، لا نحاول هنا أن نستخفّ بالتجربة الإنسانيّة، لكنّ الانغماس في الذاتيّ والغنائيّ نوعاً ما، يبعد العمل الفنّيّ عن النضوج؛ أي: عن اتّخاذ موقفٍ من موضوعه، والنظر فيه عميقاً.

ظهر الخطر المباشر بتعريفاته التي وضعناها بدايةً ضمن الفيلم، لكنْ لم يكن أكثر من شكلٍ استعراضيٍّ وغرائبيٍّ، ولعب دوراً في مخاطبة ذاكرة المتلقّي أكثر من أن يكون وسيلةً لبناء الحكايات، لكنّ أثره الأوضح كان على الأداء؛ أي: كيف نقدّم أنفسنا أمام الكاميرا وتحت الخطر، وكيف نكتشف المكان الخطِر ونتحرّك ضمنه؛ هذه الآثار تنتقل أيضاً إلى المتلقّي الذي يعتليه شعور «الرعب» والتهديد، كونه في إحدى اللّحظات يتطابق مع الشخصيّة المهدَّدة، فكلاهما لا يعرف ما الذي يمكن أن يحصل مستقبلاً، أفق التوقّعات لدى الشخصيّة والمُشاهِد يتطابق في غياب المعرفة والقدرة على تجنّب الخطر المهيمن.

نكتشف في أثناء تحليل الفيلم أنّ الخطر كموضوع فنيّ لا يظهر بوضوح، بل هو أقرب إلى فئةٍ أنطولوجيّةٍ يقسّم إثرها العالم، بدون أن تُوظَّفَ كموضوعٍ فنيٍّ، ليظهر الخطر كغوايةٍ لصنّاع الفيلم في سبيل رحلة استكشافٍ غير محسوبة

النتائج. الخطر أيضاً يؤثّر على مكوّنات العالم، والمكوّنات الفيلميّة كقوّةٍ طاغيةٍ ومهيمنةٍ، وغياب الوعي بها يهدّد «المعنى» في الفيلم، خصوصاً حين يُسلَّمُ بأمره في تجاهلٍ إلى أثره الحاضر خارج الإطار.

هل هناك جماليّات للخطر؟

لا يمكن الإجابة عن السؤال السابق بسهولة، لكنّنا حاولنا في بحثنا أن نقدّم ملامحَ لإجاباتٍ مستقبليّةٍ، قائمةٍ على أساس تصنيفات الخطر التي وضعناها، فالخطر نتيجة التصنيف السياسيّ يرسم أسلوباً لتقديم الذات، قائماً على الأداء الساخر، والخوف من مراقبٍ خفيٍّ؛ بصورةٍ أُخرى: كلّ ما يقدّمه الفرد عن ذاته مشكوكٌ بأمره، مشفّرٌ بصرياً ولفظياً كي لا يلفت الانتباه، في الوقت ذاته، فالخطر يهدّد الجدوى من العمل الفنّيّ، كون العمل نفسه مهدّداً بالتلاشي، لتتفعّل أمامنا إمّا صيغٌ خطابيّةٌ، وإمّا صيغٌ ساخرةٌ، لا تقيم وزناً لما تختبره.

الخطر الناتج عن لا نظام الحوادث يلعب دوراً في تكوين المكان، واستمرار حياة الشخصيّات؛ فكلّ ما نراه أمامنا مهدّدٌ بالتلاشي، فالوثيقة الفيلميّة -في هذه الحالة- تبني حكاياتٍ مهدّدةً بالاختفاء، كأنّ الفيلم بين لحظة البداية والنهاية يشكّل صورتين مختلفتين للموضوع ذاته، فالعالم وشخوصه تحت خطر الحوادث والقصف الممنهج متحوّلٌ ومتغيّرٌ، ولا يمكن رسم «ذاكرة» ثابتة عن محتوياته، كأنّنا أمام (Simulacrum)، يتغيّر بمجرّد مشاهدته؛ أي: يخضع للتعديل الدائم بفعل قوى سياسيّةٍ خارجيّة.

الأهمّ، لا يمكن أن نجيب عن سؤال الجماليّات بالصورة التقليديّة، تلك التي ترتبط بتصوّر العالم على نحوٍ ما، أو محاولة إيجاد «نسخة»، أو «بديل» عنه، لكنْ يمكن النظر إلى «الخطر» داخل الفيلم بوصفه قوّةً علويّةً تهدّد ما هو موجود، وهنا يظهر الجهد الجماليّ الهادف لإعادة ترتيب عناصر العالم ضمن «إطار» فنّيٍّ بوصفه جهداً في سبيل «استمرار الحياة»، خصوصاً أنّ صانع العمل

الفنيّ يتحوّل في الفيلم إلى جزءٍ من هذا العمل؛ أي: لا انفصال تامّ بينه وبين موضوعه الفنيّ -الفيلم- فاستمرار الفيلم يعني استمرار حياة صانعه ضمن الزمن، وهنا تظهر بعض جماليّات الخطر، فإن كانت تجربة الفنّان، أو معاناته، جزءاً من العمل الفنّي، ففي حالة «لسّا عم تسجّل» نجاة صانع الفيلم نفسه تعني تلاشي المهارات الفنيّة (التصوير، الإضاءة، توزيع عناصر المكان) على حساب تلك المرتبطة بالنجاة في المكان الخطر.

ما سبق يشير إلى أنّ صانع العمل الفنّي ذاته، ذاك الذي يظهر ضمن مكوّنات العمل الفنّي ليس ثابتاً، أي: مهدّدٌ على العديد من المستويات، وهنا نتلمّس شعريّة التلاشي؛ فصانع الصورة قد يختفي في أثناء إنجازه لعمله، خصوصاً أنّ الكاميرا تتنقّل بين الأيدي، كما أنّ جسد صانع الصورة قد ينفصل كليّاً عن موضوعه، ليظهر هنا سؤالٌ ساذجٌ ربّما: من هو حقيقةً صانعُ هذه الصور؟ بصورةٍ أكثر أدبيّة، من هو المؤلّف في لحظات التصوير؟ ولا نقصد هنا هرميّة الصناعة السينمائيّة بشكلها الأبسط (كاتب سيناريو- مصوّر- مونتير، مخرج)، بل إلى أيّ حدٍّ يكون من يلتقط الصورة هو المسؤول على نحوٍ كاملٍ عن الشكل الذي تظهر فيه؟ هذا الشكّ الذي يرافق عمليّة المشاهدة سببه الأثر الذي يتركه الخطر على عناصر الفيلم، تلك المهدّدة بالتلاشي، كحالة صانع الصورة نفسه، وهذا ما يجعل التجربة الجماليّة مختلفةً عن الشكل التقليديّ، الذي نعلم فيه بدقّة من يقوم بماذا في كلّ لحظة.

التشكيك الدائم بجدوى الصورة، وجدوى التصوير، فعّله الخطر، وهذا ما ظهر في التحليلات السابقة، وإجابات المخرجين التي تدلّنا على غياب الجدوى، خصوصاً أنّ الخطر يفتح المجال على أسئلة الذات، ومعنى وجودها، التي تظهر في الفيلم عبْر السخرية واللّعب؛ إذْ لا يوجد مخطّطٌ واضحٌ، أو تخيّلٌ عمّا يمكن أن يحصل في ظلّ احتمالات الموت المهيمنة، وهنا يأتي التمثيل الجماليّ ما

بعد الحداثيّ مشابهاً لهشاشة اللّحم البشريّ أمام العنف، ما جعل الصورة نفسها وسيطاً مختلفاً عليه، أشبه بعلامات مهدّدةٍ بالتلاشي، كحالة المكان والأفراد أوالوالأفراد فراد نفسهم.

محاولة امتلاك الأفراد لأسلوب التمثيل يعني التسليم بهذه الهشاشة، سواء كانت مرتبطةً بالصورة أم بأجسادهم نفسها، لتظهر «الهويّة الجماليّة السياسيّة» أقرب إلى مزحةٍ في ظلّ الموت الذي لا يمكن مواجهته، بل فقط النجاة منه، خصوصاً أنّ تفعيل أشكال اللّعب والسخرية، يحوّل الفيلم الوثائقيّ إلى مساحةٍ لاكتشاف احتمالاتٍ لم تكن تبيحها السُّلطة، بل وما زالت ممنوعةً: كالرسم على الجدران، والاحتجاج، وغيرها من أشكال التعبير الفنيّ، التي ظهرت في الفيلم ضمن المساحة المحاصرة، ولا تُسمح في المساحة الآمنة.

بالعودة إلى سؤال التهديد بالخطر وعلاقته مع شكل الإنتاج الثقافيّ في ظلّ سياسات الموت المطبقة في سوريا، يتّضح أنّ ما نراه من منتجاتٍ ثقافيّةٍ وفنيّةٍ، خصوصاً تلك التي ترتبط بالصورة المُنتجة بعد عام 2011، يختزن داخله ما يتجاوز الإطار/الشكل الجماليّ الذي يتبنّاه الفيلم، ذاك الذي يضبط الحكاية، أو تدفّق الأحداث، بذلك نجد أنفسنا أمام ضرورة قراءةٍ تقاطعيّةٍ للعمل الفنيّ، أو السينمائيّ، تحوّله إلى دليلٍ مستمرٍّ في الزمن، يمكن قراءة «شكل العالم ضمنه»، وفي حالة الخطر الشديد والتهديد بالموت، يتحوّل الجهد الجماليّ إلى عمليّةٍ تخترق القطاعات الثقافيّة من جهة، والفضاء السياسيّ من جهةٍ أُخرى، كون العناصر ضمن الفيلم الوثائقيّ مثلاً غير مضبوطة، ولا يمكن ضبطها، هذا التهديد الذي يخضع له نظام المعنى، وإنْ استثنينا الخيارات الفنيّة، هو علامة على العنف السياسيّ وسطوته على المكان، والأفراد، والمُنتج السينمائيّ، طوال مراحل صناعته.

هذه القراءة التي تتحرّك بين الجماليّ والسياسيّ، تحرّر المُنتج السوريّ من

خصائصه الفيتيشيّة، والإطارات التي يوضع ضمنها، في الوقت ذاته، تكشف عن العنف والخطر المترتّبين عليه ضمن مساحاتٍ تبدو «طبيعيّة»، والحياة فيها «آمنة»، والأهمّ أنّها تكشف عن «الأدوار» والتصنيفات السياسيّة التي يجري التحرّك ضمنها في سبيل «العمل» و«الحياة» ضمن مساحة الاستثناء بأشكالها المتنوّعة: «حصار، هيمنة مباشرة، مساحة اشتباك...إلخ»، هذه الأدوار ترتبط بشكل التمثيل، و«اللّعب» ضمنها يحوّل الفنّان إلى مؤدٍّ من نوعٍ ما، يؤدّي أمام السُّلطة من أجل «الصورة» من جهة، والحفاظ على حياته من جهةٍ أُخرى.

قائمة المراجع

– Flower, H. (1996). *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*. Oxford: Clarendon Press.

– Adorno, t., & Horkheimer, M. (1972). *dialectic of enlightment*. new york: continuum.

– Adriana, C. (2009). *Horrorism: Naming contemporary violence*. colombia: Columbia University Press.

– Agamben, G. (1997). *Homo Sacer. Le Pouvoir Souverain Et La Vie Nue* (1st ed., Vol. 1). (M. Raiola, Trans.) paris: Seuil.

– Agamben, G. (1999). *The man without content*. (1st ed.). California,: Stanford University Press.

– Agamben, G. (2014). *Resistance in Art*. (E. G. Lectures, Producer) Retrieved from https://cutt.ly/DTme6H1

– Agamben, G. (2017). *Taste*. Kolkata: Seagull books.

– Agamben, g. (2018). *The Adventuer* (1 ed.). (L. CHIESA, Trans.) Cambridge: MIT Press.

– Agemben, G. (1994). *The man without a content*. Califorina: Stanford University Press.

– Amnesty. (2015, november). *BETWEEN PRISON AND*

THE GRAVE ENFORCED DISAPPEARANCES IN SYRIA. Retrieved 12 15, 2021, from Amnesty Internationa: https://cutt.ly/eTmrepq

– Ankersmit, F. (1997). *Aesthetic Politics: Political Philosophy Beyond Fact and Value*. Stanford: Stanford University Press.

– Barthes, R. (1984). *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil.

– Boal , A. (2008). *Theatre of the Oppressed*, (3ed ed.). (M.-O. L. Charles A., Trans.) london: Pluto Press.

– Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*. Retrieved from www.jstor.org/stable/3207893

– Butler, J. (2015). *assemblement pluralité, performativité et politique* (1st ed.). Paris: Fayard.

– Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The Movement-Image*. (H. Tomlinson. B. Habberjam, Trans.) Minnesota: University of Minnesota.

– Della Ratta, D. (2018). *Shooting a revolution: Visual media and warfare in Syria*. London: Pluto Press.

– Ellis, J. (2011). *Documentary: Witness and Self-Revelation*. London: Routledg.

– Ellis, J. (2011). *Documentary: Witness and Self-Revelation* (1 ed.). London: Routledge.

– Foucault, M. (2001). *«Il faut défendre la société» Cours au Collège de France.(1975-1976).* Paris: Le Facault Electronique.

– Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life.* (1st ed.). New York: Anchor Books.

– Haraway, D. (1991). *Simians, cyborgs and women: the reinvintion of natuer* (1 ed.). newyourk: Routlefge.

– Hobsbawm, E. (1995). Inventer des traditions. *Enquête*, 1-14. Retrieved from http://journals.openedition.org/enquete/319

– Hurwit, J. (1977). Image and Frame in Greek Art. *American Journal of Archaeology,, 81*(1). Retrieved from https://www.jstor.org/stable/503645?seq=1

– Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. New York: Methuen & Co. Ltd .

– Hutcheon, L. (1989). *Politics of Postmodernism*. London: Routledg.

– Lyotard, J. (1986). Acinema. In p. Rosen, *narrative, apparatus,ideology* (pp. 349-359). Newyork: columbia university press.

– Mbembe, A. (2006). Nécropolitique. *Raisons politiques, 1*(21), 29-60. Retrieved from https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-1-page-29

– Mbembe, A. (2016). *Politiques de l'inimitié*. (1st ed.). Paris: La Découverte.

– Milgram, S. (1974). *Obedience to authority*. (1st ed.). london: Harper & Row.

– Nichols, B. (2017). *INTRODUCTION TO DOCUMENTARY* (3 ed.). Bloomington: Indiana University Press.

– RAU, M. (2018). *Réalsme global*. Berlin: NtGent-International Institute of Political Murder.

– Schechner, R. (2013). *Performance Studies : An Introduction* (3ed ed.). newyork: routledge.

– Schmitte, C. (2005). *Political theology: Four chapters on*

the concept of sovereignty. (g. schwab, Trans.) Chicago: University of Chicago Press.

– verstraten, p. (2009). *Film Narratology* (1 ed.). (S. v. Lecq, Trans.) Toronto: University of Toronto Press Incorporated.

– virilio, P. (2006). *Politics and speed*. (M. Polizzotti, Trans.) Los Angeles: Semiotext(e).

– Virno, P. (2001). *Grammaire de la multitude: pour une analyse des formes de vie contemporaines* (1 ed.). (V. Dassas, Trans.) Paris: Editions de l'éclat.

– Wang, T. (2014). *The Cultural Revolution:Dynamics between Politics*. London: LEXINGTON BOOKS.

– Wayne, M. (1997). *Theorising video practice*. London: Lawrence & Wishart.

– Wedeen, L. (1999). *Ambiguities of domination :Politics, rhetoric, and symbols in contemporary Syria*. Chicago: niversity ofChicago Press.

– Ziiek, S. (1989). *The Sublime Object of ideology*. (1st ed.). LONDON: Verso.

– الأخبار. (2012,7,19). تصاعد الاشتباكات في دمشق واعتقال «إرهابيين» في الميدان، تاريخ المعاينة: (2021/12/15) في موقع : الأخبار، من:

https://cutt.ly/KTmrblt

– البطل، س.، & أيوب، غ. (2019,4,19). المخرج السوري غياث أيوب يتحدث عن فيلمه «لسه عم تسجل». (ح. مليح، تاريخ المعاينة: (2021/12/15، مقابلة من موقع فرانس 24

https://cutt.ly/mU77IET

- البطل، س.، & أيوب، غ. (2020,11,4). مقابلة. ع. المأمون (معد)
- الفاروقي، ا. (1991). المعجم القانونيّ (ط3،ج2). بيروت: مكتبة لبنان.
- المالح، هـ. (2012). سوريا: شرعنة الجريمة (ط2) دبي: دار مدارك للنشر.
- المالح، هـ. (2012). شرعنة الجريمة. بيروت: دار مدارك.
- الورداني، هـ. (2017). كتاب النوم. القاهرة: الكرمة.
- أيوب، غ.، & البطل، س. (2018) .(Directors). لسا عم تسجل [Motion Picture].
- جمال، أ.، العودة، ض.، عبد الجليل، م.، & نور، ع. (2018,6,24). حواجز العاصمة تزول.. هل صارت «الشام أمان»؟ تاريخ المعاينة: (2021/12/15) من موقع: عنب بلدي، من:

https://cutt.ly/DTmrk4p

- جيرارد، ر. (2009). العنف والمقدس. بيروت: المنظمة العربيّة للترجمة.
- شعبان, ب. (2019,2,20). شعبان: العالم بدأ يدرك مدى التضليل الإعلامي الغربي ضد سوريا تاريخ المعاينة: (2021/12/15) من موقع: قناة المنار، من:

https://cutt.ly/VTmrfd