aljadeedmagazine.com
فـكر حــر وإبداع جــديد

الجديد
AL JADEED

ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
فبراير/شباط 2016، العدد 13

أفول عصر التنوير
وصعود ما بعد الحداثة
في الأدب العربي

المخاض العسير
حيرة الفكر بعد 5 سنوات عربية عاصفة

ISSN 2057-6005

ميامة محمد

هذا العدد

يتزامن صدور هذا العدد مع مرور خمس سنوات على اندلاع الثورة التونسية التي امتدت شرارتها أبعد مما كان لأحد أن يتخيل، فأشعلت شوارع، وأشعلت معها زمنا عربيا جديداً شكل منعطفا تاريخياً غير مسبوق في المنطقة، لا إبان عصر الإمبراطورية العثمانية ولا بعده في زمن الدولة العربية كما عرفناها في صيغها التي قرت عليها تحت سقف الجامعة العربية.

في عددها هذا استضافت "الجديد" المفكر التونسي هشام جعيط عبر حوار حول جملة من القضايا التي فجرت السؤال فيها، ومن حولها، حرائقُ ما بات يعرف بـ"الربيع العربي"، وعواصف الغزو الإيراني للمنطقة.

وجريا على ما انتهجته "الجديد" في نشرها لمحاورات المفكرين العرب وغيرهم مقرونة بنصوص فكرية تحاورهم في أفكارهم، في العدد طائفة من المقالات التي حاور أصحابها هشام جعيط في نقاط أساسية أثارتها أفكاره وعلقت على جوانب مما أفصح عنه المفكر، وأشارت إلى ما ظنت أنه سكت عنه، أو اقتضب في إبدائه حول مسائل ومفاهيم الحداثة، والتخلف، والشورى، والديمقراطية، والإسلام السياسي، والإرهاب الديني، ومعضلة المراوحة في منتصف الطريق بين السلطة الشمولية والدولة الحديثة، ومشكلات التحول الديمقراطي.

و"الجديد" تترك الباب مفتوحا أمام حملة الأقلام العرب لنقد ومحاورة ومساجلة المفكرين الذين تستضيفهم وتحاورهم.

إلى جانب الشعر والقص والمقالات والدراسات ومراجعات الكتب، في العدد ملف نقدي يتألف من دراسات بأقلام نقدية، وشهادات لكاتبات وكتاب حول تجاربهم في كتابة القصة القصيرة، وطبيعة علاقتهم بهذا اللون الأدبي، وهمومهم الفنية والتعبيرية، ورؤاهم حول مستقبله. تشمل الشهادات طيفا معتبراً من القاصين والقاصات ممن ينتمون إلى جغرافيات أدبية مشرقية ومغربية، وأجيال متعاقبة منذ ستينات القرن الماضي، وحتى جيل الكتاب الذين ظهروا في الألفية الثالثة. الملف يمكن أن يعبر عن جوانب من الخبرات والأفكار المتعاقبة التي رافقت كتابة القصة القصيرة العربية في نحو نصف قرن.

"الجديد" تواصل دعوتها الموجهة إلى الكاتبات والكتاب والرسامين العرب لنشر نتاجاتهم على صفحاتها، وتعلن أن بين أعدادها الخاصة وملفاتها المقبلة ما سوف يخصص للمسرح والكتابة المسرحية، مغامرة المرة في الكتابة، حال الكتاب العربي، وأدب اليوميات■

المحرر

الجديد
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

مستشارو التحرير
أزراج عمر، أحمد برقاوي
عبد الرحمن بسيسو، خلدون الشمعة،
خطار أبو دياب، أبو بكر العيادي
ابراهيم الجبين، رشيد الخيون
تحسين الخطيب، مفيد نجم

التصميم والتنفيذ
القسم الفني - مؤسسة "العرب" لندن

رسامو العدد:
فادي يازجي، أمجد وردة، سبحان آدم
حسين جمعان، بهرام حاجو، محمد خياطة
صفوان داحول، هبة العقاد،ربيع كيوان
ريم يوسف، الفاتح اللعوتة، فادي يازجي
محمد أبو الوفا، ياسر صافي، مروان
معتز الإمام، يوسف عبدلكي، سعود عبد الله
جمال الشيخ، سارة شمة، خسام علوم
محمد العامري، أمل بشير، رانيا كرباج
شوقي شمعون، محمد عبد الرسول
عاصم الباشا، جمال الجراح ، ساي سرحان
سبحان آدم، أشرف برزنجي، ميساء محمد
أسامة جحجاح، أسامة دياب

التدقيق اللغوي
عمارة محمد الرحيلي

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها
لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن)
Kensington Centre
Hammersmith Road 66
London W14 8UD, UK
Tel: (+44) 20 7602 3999
Fax: (+44) 20 7602 8778
للاعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005

رندا مداح

مكر حر وابداع جديد
ثقافية عربية جامعة

المحتويات

العدد 13 - فبراير/ شباط 2016

غلاف العدد الماضي يناير/ كانون الثاني 2016

كلمة

6 ثقافة الماضي وثقافات المستقبل
حاضر العرب بعد خمس سنوات من التجرؤ على قلاع الظلام
نوري الجراح

مقالات

8 أفول عصر التنوير وصعود ما بعد الحداثة في الأدب العربي
خلدون الشمعة

16 النخب المغاربية في سنارة العلمانية المغشوشة
محمود الذوادي

32 النقد والحرية
التمييز بين الحقيقي والزائف
ابراهيم الحيدري

38 الديمقراطية الليبرالية ومفهوم الحرية
عبد الرحمن بسيسو

122 جماليات كرة القدم
بلاغة النص الكروي
وارد بدر السالم

142 هل يأكل ناشرو اليوم ويشربون في جماجم المؤلفين
صلاح حسن رشيد

أصوات

82 هو والبحر .. أنا والمكان
هيفاء بيطار

كُتاب في العدد

خلدون الشمعة
ناقد ومفكر من سوريا مقيم في لندن منذ الثمانينات له العديد من المؤلفات والدراسات في النظرية النقدية وفي النقد الأدبي والمقارن. رأس تحرير مجلات أدبية.

وارد بدر السالم
كاتب روائي من مواليد البصرة يعمل في الصحافة، ويقيم في بغداد. له العديد من الأعمال القصصية والروائية وله كتابات في أدب الرحلة. من مجموعاته القصصية "المعدان"، ومن رواياته "عجائب بغداد".

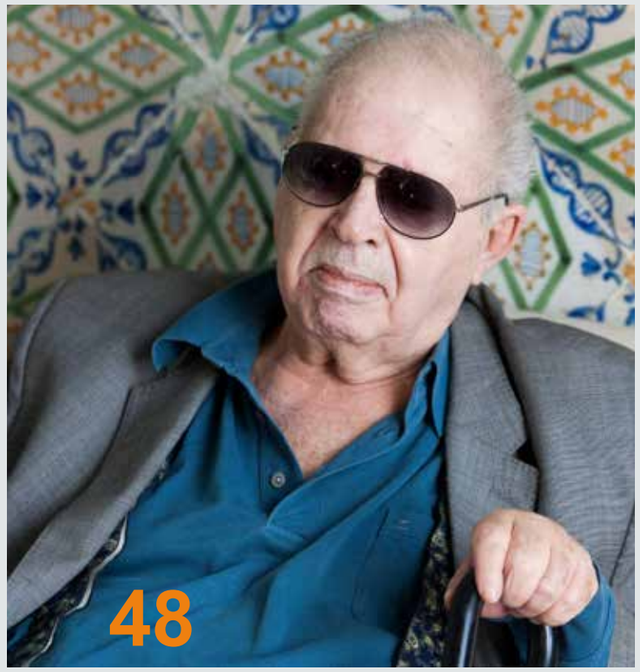
ابراهيم سعدي
كاتب جزائري له العديد من الروايات والمؤلفات النقدية والفكرية، منها « المرفوضون « »، فتاوى زمن الموت »، «بوح الرجل القادم من الظلام « »، مقالات ودراسات في المجتمع العربي « »، مقالات في الرواية ». مقيم في الجزائر.

ابراهيم الجبين
كاتب وشاعر من سوريا مقيم في ألمانيا. له دواوين شعرية وروايات وكتب في التأريخ لنشأة الدولة العربية الحديثة. عمل في الإعلام التلفزيوني ويعمل حاليا في الصحافة المهاجرة.

خطار ابو دياب
أكاديمي وباحث في شؤون الشرق الأوسط، وأستاذ العلاقات الدولية في جامعة باريس، وعضو المركز الدولي للجيوبوليتيك – باريس.

لوحة الغلاف للفنانة ميساء محمد

ميساء محمد



حوار

48 هشام جعيط
المخاض العسير

حوار على حوار

54 تونس والعالم العربي
يا لها من لحظة جديدة
إبراهيم الجبين

58 التحديث والهوية
إبراهيم سعدي

62 العرب والتاريخ الإسلامي
ومعضلة الحداثة
خطار أبو دياب

64 نتيج السيرة العلمية
عماد الأحمد

66 عقلنة التاريخ العربي
ربوح البشير

68 الواقعية المفرطة
في علامات الطريق القويم
جابر بكر

70 طاحونة التشيء المعتاد
أبو بكر العيادي

ملف/ القصة القصيرة

84 قيثارة النغمة الفريدة/ مقالات وشهادات

86 السرد القصصي النسوي العربي
الحاجة والاحتراف/ دراسة
آراد عابد الجرماني

96 القصة القصيرة
وموقعها في نظريات السرد/ مقال
عواد علي

98 هموم الفرد وهموم الأوطان/ مقال
أبو بكر العيادي

شهادات

102 ابتسام شاكوش، إبراهيم درغوثي
أحمد الخميسي، أأحمد سعيد نجم، حسن علي البطران
حنان بيروتي، خديجة النمر، رشيدة الشارني
روضة الفارسي، سعيد الكفراوي، سمير الفيل
سهير شكري، شريف صالح، طاهر الزارعي
علي المجنوني، عيسى جابلي، غادة العبسي
محمد الفطومي، محمد المخزنجي
محمد المنسي قنديل، محمد بن ربيع الغامدي
مصطفى تاج الدين الموسى، مصطفى لغتيري
ممدوح عبد الستار، منتصر القفاش، موسى أل ثنيان
هشام أصلان، هيفاء بيطار

فنون

74 حيرة الفن العربي
في متاهة السوق
فاروق يوسف

شعر

22 قارب إلى لسبوس
(مرثية بنات نعش)
نوري الجراح

قص

36 الخيوط
أحمد سعيد نجم

128 ربيع في الشتاء
أحمد عمر

130 صلاة أندريه تاركوفسكي
محمد بدرخان

تحقيق

132 طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد
عبد الرحمن الكواكبي في اللغة الفرنسية
أوس داوود يعقوب

كتب

146 الأدب الناقد وخلخلة مركزية النوع الأدبي
قراءة في نصوص" 72 ساعة عفو" لوليد علاء الدين
تامر فايز

150 وقائع سقوط المثقف الماركسي
«المبتسرون» لأروى صالح
ممدوح فراج النابي

132 قلم الكاتب ومخيلة القارئ
في رواية محمد حي أوي "خان الشابندر"
عباس داخل حسن

134 المختصر
كمال البستاني

رسالة باريس

157 القتل باسم الرب
في المسيحية والإسلام
بكر الحكيم

الأخيرة

160 كلام في الصحافة
لا صحافة من دون صحفيين
هيثم الزبيدي

ثقافة الماضي وثقافات المستقبل
حاضر العرب بعد خمس سنوات
من التجرؤ على قلاع الظلام

"عشرة أيام هزت العالم". بأربع كلمات اختطف الصحافي الأميركي جون ريد أبصارنا نحن الشباب، لنقرأ في السبعينات والثمانينات يوميات أميركية عن الأيام العشرة الأولى من عمر الثورة الاشتراكية الروسية التي اندلعت في أكتوبر 1917 واحتلت مكانها في صفحات التاريخ تحت عنوان كتب دائما بالأحمر العريض "ثورة أكتوبر". يعتبر هذا الكتاب اليوم من كلاسيكيات ما يسمّى بالأدب الثوري.

الأصل في هذه الاستعادة لكتاب جون ريد، هو عدد الأيام التي بدا معها أن ثورة كبرى قد وقعت وها هي تنتصر. يوميات ريد تجعلنا نقف على ذلك اليقين المبكر من أن هذه الثورة ستغير وجه العالم. فهي كما أراد لها منظروها الثورة التي اهتدت بأفكار كارل ماركس لبناء نظام جديد ينهي الرأسمالية، ويقيم نموذجا بديلا أكثر عدالة وإنسانية. التاريخ في ما بعد قال كلمات أخرى؟ فما أن انقشع رماد الحرب العالمية الثانية التي طحنت رحاها 56 مليون قتيل حتى تبين للعالم أن نموذجين من الرأسمالية باتا يتقاسمان مجتمعات الكرة الأرضية: الرأسمالية الحرة ممثلة بالغرب والمجتمعات الدائرة في فلكه. ورأسمالية الدولة ممثلة بالاتحاد السوفييتي والصين والدول الدائرة في فلكهما. أما الحلم الطوباوي للنخب العالمية الهائمة وراء فكرة العدالة القصوى، فقد تحول إلى كابوس أسود مديد، أفضل من عبر عنه جورج أورويل في كتابه المفزع "1984".

بالمقابل، اندلعت الانتفاضات العربية بدءا من نهاية السنة 2010، عندما أحرق الشاب محمد البوعزيزي نفسه، وأحرق مع جسده النحيل ستارة المسرح العربي، لتدور الأحداث منذ ذلك اليوم على مسرح من دون ستارة. فصول متعاقبة وأيام بلا عدد، من تونس إلى مصر إلى ليبيا وسوريا، فاليمن. وقائع دامية في أيام وأسابيع وشهور فسنوات، والحريق الذي أشعله البوعزيزي بجسده الفقير أشعل المشرق العربي كله، وخلخل بنية الاستبداد، ثقافة وسياسة واجتماعاً. لم يكن رد البنية القروسطية المتسلطة على المجتمعات عقلانيا، ولا متهاونا، فجرى الدم في الشوارع أنهاراً. وعندما لم تهدأ ثائرة الناس ولم يتراجعوا عن نهضتهم لمغادرة الماضي وطلب المستقبل، لم يعد أمام كهنة كهف الاستبداد الشرقي إلا أن يفتحوا صندوق العجائب ويطلقوا ما فيه فإذا بها حيات وعقارب ووحوش مفزعة خرجت من جوف الظلام وراحت تلتهم الأخضر واليابس، وشعار من أطلقها نحن أو لا أحد. ما يزال القاموس العربي عاجزا عن إيجاد مسميات للوقائع اللامعقولة لما جرى ويجري. على أنه الظلام بلا شك، يريد أن يستعيد إلى كهوفه ضحاياه الهاربين إلى النور.

ولكن من أين يأتي الضوء؟ وكيف يمكن لطالبي الخلاص أن يفوزوا به؟

نطرح السؤال ونحن نرقب كيف تحول ما رَغِبَ العرب أن يطلقوا عليه اسم "الربيع" إلى أزهار دامية، وما اغتبطوا لولادته في زمانهم وبمشاركتهم من حراك اجتماعي سلمي لأجل الخلاص من طغيان القرون الوسطى، إلى همجية ما بعد حداثية عابرة للجغرافيات وهازئة بالحدود، ألغت التجمعات السلمية لصالح الحواجز المسلحة، ونصبت ميزان عدالتها في ساحات قطع الرؤوس.

***

وقعت ثورة أكتوبر في العشرية الثانية من القرن العشرين، ووقعت الثورات العربية في أوائل العشرية الثانية من القرن التالي عليه، وبين الموعدين قرن من الثورات المتعاقبة، لعل أبلغها وأكثرها تأثيرا في ثقافة العالم هي الثورة الطلابية الفرنسية، وأسوأها إطلاقا هو الانقلاب الخميني على الثورة الشعبية الإيرانية، والذي سرعان ما أحدثت نتائجه الكارثية شرخا عميقا في جسد العالم العربي، وتسبب للعالم بحروب عربية إيرانية، وعربية عربية، لم تتوقف إلى اليوم، وامتد تأثيرها الكارثي إلى جسد الثورات العربية، ففتك بها وحوّلها عن مساراتها التي كادت تكون طبيعية.

بين أيام جون ريد العشرة التي هزت العالم، والأصح قسمته إلى عالمين، وأيام العرب التي لم تهزّ أحداً سوى العرب، فطالت

فادي يازجي

وصارت سنوات، هناك قرن من الأفكار والأيديولوجيات والأوهام التي لم يكن للعرب نصيب حقيقي لا في إنتاجها ولا حتى في استهلاكها بطرق معقولة.

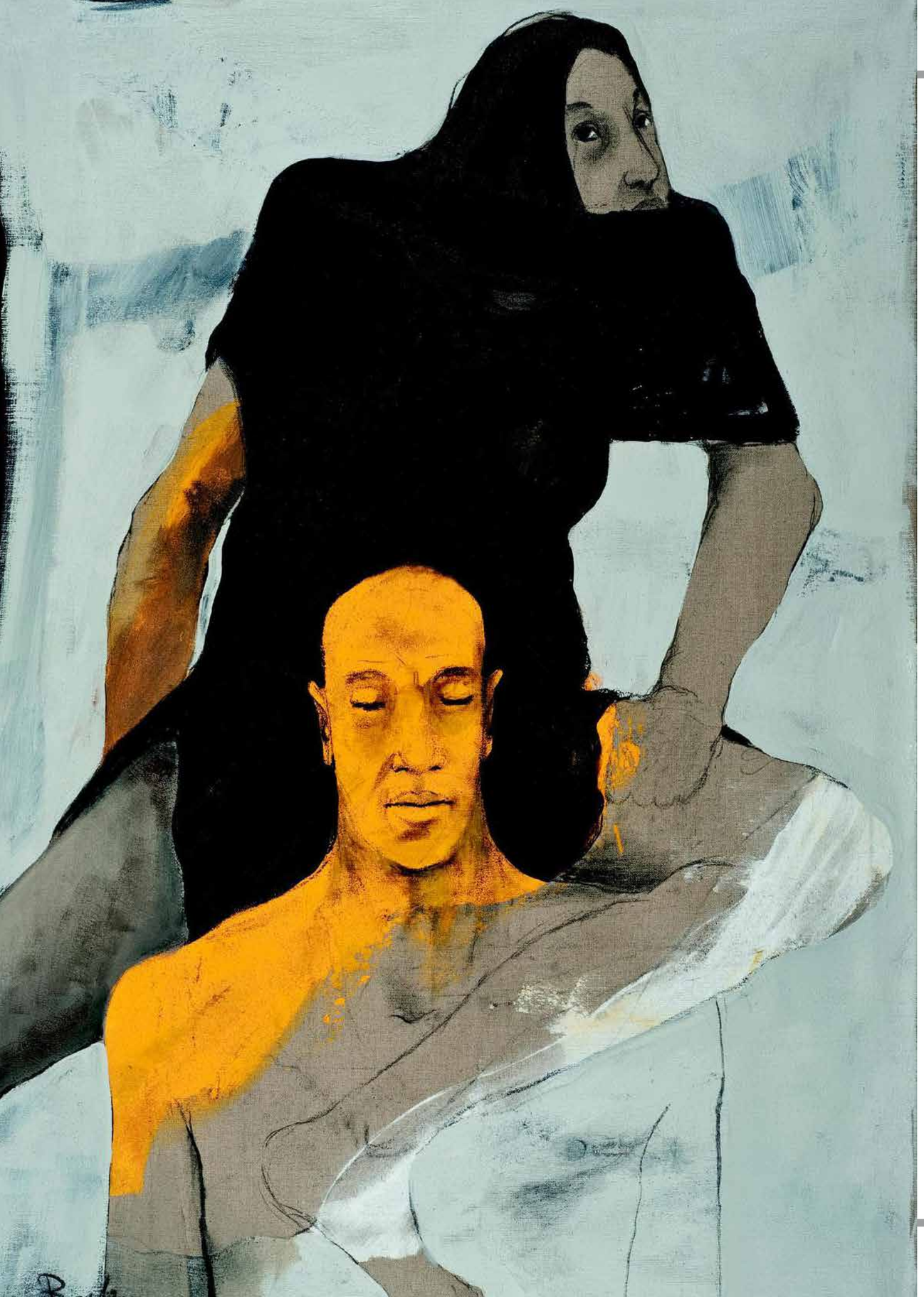
***

لم يختبر المثقفون العرب لا قدراتهم العلمية، ولا قدراتهم الفكرية. استهلكوا بشكل رديء منجزات العلم، وجلّها كان غربياً، واعتنقوا الأفكار والأيديولوجيات كأديان نهائية مطلقة القدرات. وهذه أيضاً هبّ بها على الشرق هواء غربي. ظن عرب القرن العشرين أنفسهم عرباً، وكان كل شيء فيهم غربياً، إلا عداؤهم الأيديولوجي للغرب، والذي ما برح يصدر عن غريزة لقحتها أيديولوجيات شائهة لم ينقصها التشوف العنصري الفارغ، جمعت نفسها من كل واد عصا. وطوال الوقت كانت المجتمعات متروكة لقسوة الضرورات ورحمة المصادفات. فبنت ثقافتها من إرث سائب ومتناقل في المشافهات اليومية ومن تجارب عملية أثمرت نتائجها حكمة هنا وعبرة هناك، في ظل مجتمع شرقي أبويّ خرج للتوّ من شرواله العثماني، وراح يتلمس الطريق إلى صورته العربية، لتصدمه بعد ذلك الأبوية الاستعمارية الغربية، ولا تلبث متغيرات ما بعد الانتداب أن تتركه مكشوفا ومضطربا وحائراً أين يتجه وكيف يتجه، من دون أن يسعفه قرّاء مخلصون من بين المثقفين يضيئون بالنقد تجاربه وتطلعاته، فـ "ينبّهون الناس ويرفعون الالتباس" على حد تعبير الكواكي. والسبب الذي ضاعف الغربة بين الطرفين أن هؤلاء (النخبة الحداثية) غالبا ما كانوا ينضجون في قدور الفكر الغربي، أو ينامون في عسل الكلام الاشتراكي. في وقت بات العربي معه أقرب إلى أن يعتقد، مع من أراد له أن يعتقد، أن كل ما يأتي من الغرب هو شر مطلق، وكل ما يمكن أن ينتجه المعسكر الاشتراكي هو الإلحاد.

وهنا يظهر الإنقلابي المغامر ليلعب دور المخلص: ليس لكم والله إلا حظيرة الاستبداد الشرقي، ما دمت الراعي وما دمتم القطيع. فأنتم رعيتي. وأنا الأب والأخ الأكبر!

والواقع أن هذه الصيغة البهيمية من الاستبداد والتي اشتقّت نفسها من أنانية الفرد وجشعه في الرأسمالية، وخضوع الجموع في الاشتراكية. واستهلكت نصف قرن من البشر، قامت على فكرة سحيقة القدم تفيد بإلغاء الفرد ودفنه في المجموع، انطلاقا من فكرة التضحية بالواحد لأجل الكل، ومن ثم تدوير الفكرة نفسها بدفن الكل في ظل الواحد الأحد، الحاكم المطلق بصورته العملاقة التي تزيّن ساحة المدينة.

وعبر نصف قرن من تحويل الإنسان إلى بهيمة، ودفن العقل في الغريزة، وفرم الفرد في مفرمة المجموع، لإنجاب الرعاع من الأرحام المبتهجة بطلعة الأخ الأكبر، بات في وسع هذا الظل الانقلابي للإله على الأرض أن يقول لمثقفيه ورعاعه المتكاثرين، وقد تقاطروا من كل شق في الجدار العربي معتصمين بحبل الخوف: أنا ربكم الأعلى، وأنا حاميكم من الاستعمار والرجعية، وكذلك من الأكثرية التي طالما كنتم أقليتها مهيضة الجناح. لو غفلتُ عنها لحظة لانقضّت عليكم وسلبتكم كل ما جنيتموه بفضلي، وبات لكم. لاحقا سيجري استثمار هذه الثقافة المبنية على تمزيق المجتمعات بن أقليات وأكثريات، و"تخويف" الأقليّة من الأكثرية وتحريضها عليها، وتخريج دفعات جديدة متلاحقة من أبناء الأرياف والهوامش، ليكونوا الرعاع الأكثر انحطاطا ووحشية وحقدا من كلّ ما عرفته حركات الانهيار الأخلاقي في المجتمعات المستلبة والمأزومة، والأداة العمياء في يد المستبد في مجتمع طوائفي لحمته العنف وسداه اقتصاد الفساد.



بهرام حاجو

كلمة

إنها، بلا شك، الصورة الأكثر جلاء للنكوص الإنساني من شمس العقل إلى ظلام الغريزة.

***

خلال نصف قرن من التيه العربي في صحراء الهزيمة والتعملق، وزّع المثقفون العرب أنفسهم، ومعها أمزجتهم المتعالية على أهلهم المتروكين لأنياب الديكتاتور، على شتّى المتاهات: متاهة الصراع التراجوكوميدي مع إسرائيل، متاهة الصداقة الحمقاء مع الإيرانيين، متاهة الحداثة اللغوية والتخلف العلمي، وغيرها من المتاهات، في ظل ديكتاتورات قوميين عرب رفعوا شعارات وحدة الأمة وحريتها وكرامتها، ومشوا في طريق معاكس، إلى أن وصل الأمر ببعضهم أن تصرف كمحتل غاز، يؤثر تحطيم البلاد وتشريد أهلها والقضاء على كل حياة فيها، على أن يسلِّم لهؤلاء بحقهم في الاختيار. وشعاره الذي لا يحاسبه عليه أحد: أحكمكم أو أقتلكم. أنا أو لا أحد.

إنه الفرد المسخ المتعملق، وقد مكّنه استقواؤه بالغزاة الخارجيين من أن يتوّج على شعبه غازياً.

***

في الحكمة الآسيوية: الهادئ سيد المضطرب. لا تقدم للعرب ما لم يتوقفوا عن الاضطراب أمام المحن والخصوم والمهمات التاريخية. ولكن كيف يمكن لهم هذا وهم شعوب ما عتمت منفعلة بوقائع عصرها، أكثر منها شعوبا فاعلة، وأمّة باتت على يأس من عروتها الوثقى، وعلى شكّ حتى في هويتها ولغتها وثقافتها؟

تلك هي الصورة، الآن، بعد خمس سنوات من أعمال الأمل واليأس، وبعد قوافل الضحايا، وجيوش من مجرمي الغريزة العمياء الذين ولدتهم ثقافة الاستبداد، وأقامت منهم سداً منيعا بين كهوف الظلام وأرض النور، لعلها تؤخر الأجيال الجديدة عن تحقيق أشواقها في الخلاص من قيود المجتمع الأبوي والتحرر من استيهام الماضي، لتحقيق الذات في تعددها واختلافها .

***

ما العمل إذن، بعد خمس سنوات عاصفة ودامية، تعرضت خلالها الجغرافيات العربية لزلازل وبراكين داخلية، وواجهت غزوات من قوى إقليمية استهدفت إسقاط المشروع العربي، الذي طالما قامت لأجله الثورات، وكانت هذه جزءا من ثقافته المنتجة لهويته، منذ ثورة ذي قار، وحتى الثورة العربية الكبرى، مروراً بعشرات الثورات والانتفاضات المجتمعية؟ ما العمل؟

وهل نحن في طور ثقافي جديد يقتضي العودة إلى السؤال الأصلي، الذي طالما تجنبنا طرحه، عن مفهوم الثورة، ومعانيها ودلالاتها، في الثقافة العربية، وما إذا كانت فكرة التغيير غريبة على العرب، أم أنها جزء طبيعي من حراك المجتمعات وثقافاتهم عبر التاريخ، وما من سبب جوهري يجعل مجتمعات العرب تشذّ عن هذه القاعدة.

تسعفنا مجريات التاريخ، بحقيقة أن العرب، منذ أن انتصرت ثورة الإسلام، قسّموا أنفسهم على مفهومين للثورة، الأول يعتبرها تجديدا وإصلاحا، والثاني يعتبرها مجرد خروج على الحاكم والإجماع والاستقرار. وهذا الانقسام شمل إلى اليوم الناس والنخب معا. لكن النخب وحدها تتحمل مسؤوليته.

إن أمثولة الحسين بن علي (ثورة أم خروج) هي مسألة ثقافية تاريخية لم يجر حلّها حتى اليوم، وهي بمثابة إشكال عميق ضارب في الوعي العام.

ولعل استمرار الإشكال الثقافي التاريخي المتعلق بمفهوم الثورة، حتى لحظة "الربيع العربي"، كان وما يزال في أصل ما وقع من تشققات في جسد الحراك الفكري العربي. ولذلك فإن الهدف من طرح هذا السؤال، هنا، هو ما نراه من ضرورة إعادة مفهوم الثورة إلى جذره الثقافي، من باب الحاجة إلى خوض عملية فكرية تاريخية جديدة تفكك هذا المفهوم وتعيد بناءه في الفكر والوعي العربيين.

***

الثورة لأجل المستقبل استحقاق حتمي في تاريخ المجتمعات. وإعادة النظر المطلوبة عربيا للخروج من المأزق الحضاري، تحتم علينا القول بأن لا ثورة صناعية، ولا ثورة تنموية، ولا ثورة علمية، ولا ثورة اقتصادية، ولا حقوقية، من دون أن يمتلك العرب، أفرادا وجماعات، حريتهم وإرادتهم كبشر أحرار، لا كرعايا تابعين، وذلك عن طريق ثورة فكرية شاملة تطال كامل مكونات الوعي العربي المعاصر. وهذا يحتم علينا، أولا، أن نتوقف، نحن العرب، عن الخوف من تلك المفردة التي يسمونها الثورة، حتى يمكننا الانتقال بها من حيز التحريم في قاموسنا الذهني إلى حيز التفكير الموضوعي ■

نوري الجرّاح

لندن في كانون الثاني/يناير 2016

أفول عصر التنوير وصعود ما بعد الحداثة في الأدب العربي

خلدون الشمعة

هذه الدراسة التي تتعقب أفول عصر التنوير وصمود ما بعد الحداثة في تجربة الأدب العربي المعاصر هي بمثابة إعادة صياغة نقدية لمفهوم الخصوصية بمحمولها المعرفي والإثني، أي اختزال الجماعات والدول بمخيالها الطائفي والقبلي والإثني، وتحجيم أبعاد هويتها الأخرى، وهو مفهوم قد طفر ويطفر بنا على صعيد العالم العربي من حق الاختلاف إلى حق الانتحار.

في عام 1971 أصدر إيهاب حسن، الناقد الأميركي المصري الأصل كتابا لافتا عنوانه "تقطيع أوصال أورفيوس: نحو أدب ما بعد حداثي".

منعطف ما بعد الحداثة

مصطلح ما بعد الحداثة Postmodernism يعود بتاريخه إلى تلك الفترة بالذات. ولعل هذا الناقد هو أول من أطلق هذا المصطلح للدلالة على ما أسماه في كتاب لاحق "منعطف ما بعد الحداثة". هذا المنعطف يؤكد على تداخل مفهومي "الحداثة" و"ما بعدها". إذ ليس ثمة من قطع أو انقطاع بينهما، بل منعطف يؤذن بحدوث تغيير في مسار الحداثة نفسها.

وقد لجأ إيهاب حسن إلى الأسطورة اليونانية من أجل شرح المقصود من هذا التحول الذي طرأ على مفهوم الحداثة. واختار لذلك أسطورة أورفيوس على وجه التحديد. لماذا هذه الأسطورة بالذات؟ لأن دلالتها تشير إلى حالة التشظي. كانت الحداثة أو بالأحرى الأيديولوجيات أو الأفكار الشمولية التي تستظل بها، تدّعي أن لديها حلولا جاهزة لكل المشكلات، وأن التطور البشري يتسم بـ"الخطيّة" أي التحرك على شكل خط صاعد مستقيم في اتجاه التقدم، وبالتالي فإن الحداثة تملك مفاتيح الحقيقة المطلقة. ولكن نزعة ما بعد الحداثة تمثل في هذا السياق بالذات، حركة التحول من الحقيقة المطلقة إلى الحقيقة النسبية.

الحقيقة المطلقة تشظت على نحو يذكّر بجسد أورفيوس الذي تمزق إلى مزق وشظايا. ففي تلك الأسطورة يبرز أورفيوس باعتباره رمزا للشاعر ذي القدرات السحرية الخلاقة التي تمثل بعزفه على القيثارة وغنائه في مواجهة إغراء جنيات البحر من جهة، وصموده أمام رغبات الآلهة الجبارة من جهة أخرى.

يتزوج أورفيوس حورية خارقة الجمال تدعى "يوريديس" ولكنها سرعان ما تموت بعد إصابتها بلدغة أفعى. وهكذا ينطلق في رحلة إلى العالم السفلي بحثا عنها. وما أن تكتشف النسوة شدة إخلاصه لتلك الحبيبة وتعلقه بها حتى تجتاحهن الغيرة القاتلة فيمزقن جسده إربا إربا.

الشاعر والمأساة

أورفيوس المعاصر كما يراه إيهاب حسن رمز الفنان الذي يرضخ لمصيره المأساوي كمبدع مقطّع الأوصال، يمارس العزف على قيثارة بلا أوتار. لقد انهارت الحقائق الكلية ولم يعد ثمة من يقين بل شظايا مبعثرة تحوم في كل اتجاه.

ولكن نزعة ما بعد الحداثة هذه ليست ظاهرة أعقبت الحداثة كما يوحي المصطلح للوهلة الأولى، وإنّما هي متداخلة معها إلى الحد الذي يمكن معه القول إن كتّابا حداثيين من أمثال فرانز كافكا وجان جينيه وصمويل بيكيت وجيمس جويس، أعاد بعض النقاد تعريفهم مؤخرا وصاروا يوصفون باعتبارهم كتاب نزعة ما بعد الحداثة. هناك إذن مشكلة سياق تتعلّق بموقع كل من الحداثة وما بعدها من حيث التتابع الزمني. فالعمل الفني ما بعد الحداثي لا يعقب العمل الفني الحداثي بالضرورة. وبعبارة أخرى فإن صفة Post أو ما بعد ليست زمنية دائما وإنما يمكن أن تكون كذلك أو لا تكون. وهذا مؤشّر يدل على شيء من الاضطراب في المصطلح. ولكن تطوّر السجال الذي دار ويدور بين النقاد هو الذي أسهم ويسهم في تحديث معناه بالتدريج.

ويمكن القول إن ما بعد الحداثة كفلسفة، تنطوي على نزعة تناهض فلسفة "التنوير" التي تعتبر عصب الحداثة من حيث تأكيد هذه الأخيرة على الدور المركزي للعقل وإمكان تحقيق المجتمع العقلاني المنشود.

وبالمقابل تعترف فلسفة ما بعد الحداثة أن ثمّة قوى قاهرة تتحكم بالمجتمع ولا يمكن السيطرة عليها. وبالتّالي فهي ترى أنه لا مجال للتفاؤل الذي تبديه الحداثة. بل إنّ رفض ما بعد الحداثة لوجود حقائق مطلقة، خلافا لموقف الحداثة، يمكن اعتباره نتيجة من نتائج التشظّي.

ياسر صافي

وأما في المجالين الثقافي والفنّي فإن نزعة ما بعد الحداثة توصف بكونها انتقائية eclectic. وهذه السمة تتجلى في اعتماد الأعمال الفنية ما بعد الحداثية على عناصر مستمدة من أجناس أدبية متعددة وتيارات وأساليب وتقنيات مستلّة من مصادر متباينة.

وعلى الرغم من أن بعض المؤرخين يشير إلى أن هذه النزعة بدأت في مجال الهندسة المعمارية في مطلع القرن الماضي فإن تداولها شاع في سبعينات ذلك القرن مع انحسار حد الحداثة وظهور ثقافة ما بعد الصناعة.

يمكن القول إذن إن نزعة ما بعد الحداثة استمرت في استخدام بعض تقنيات الحداثة التجريبية، ولكنّها أظهرت العداء تجاه سمات حداثة أسلوبية معيّنة كالحرص على صفاء الشكل وضرورة البعد عن الهجنة التي يسببها المزج بين مختلف الأجناس الأدبية.

ولعل أحد أبرز سمات النزعة ما بعد الحداثية الاعتراض على ما تدعوه بالسرديات العظمى Grand Narratives، أي محاولة تغيير السلوك البشري من خلال نظرية أو أيديولوجية واحدة كالماركسية أو علم النفس الفرويدي أو البنيوية.

وأما الفكرة المركزية التي تطرحها فتكمن في نفي وجود سردية (أي قصة لها بداية ونهاية) تزعم القدرة على امتلاك الحقيقة (على غرار تلك التي بشرت بها النزعات التي استظلت بالحداثة). وأساس هذه الفكرة هو الاعتقاد أن المجتمع المعاصر متشظ ومنقسم بفعل طغيان ثقافة استهلاك السلع التي توصف بالتفاهة، وتجعل فهم ذلك المجتمع كوحدة كلية أمرا متعذرا.

ولذلك يرى بعض الفلاسفة المعاصرين كالألماني يورغن هبرماس أن نزعة ما بعد الحداثة تتسم بالمحافظة، ويعلل ذلك الحكم بقوله "إنها لا تبدي مقاومة للأمر الواقع".

الوضع ما بعد الحداثي

ولا شك أن أحد أبرز منظّري ما بعد الحداثة هو الفيلسوف الفرنسي ليوتار الذي يساجل في كتابه "الوضع ما بعد الحداثي" (1979) بالقول إن سرديات أشكال المعرفة سيطر عليها الخطاب العلمي الذي يضّحي بالغاية من أجل الوسيلة. وهو يعني بذلك أن البحث العلمي الذي يجد تمويلا ماديا أكبر هو الذي يصبح معترفا به. فكأن الوسيلة التي تمثل التمويل هي التي تفرض مشروعية الغاية واعتمادها كحقيقة ناجزة، كما تفعل بعض شركات الأدوية العالمية.

ثمة مفكر فرنسي آخر يمارس الفلسفة وعلم الاجتماع هو جان بودريلار، أطلق عليه بعض النقاد لقب كاهن ما بعد الحداثة، ولكنه يرفض هذه الصفة بقوله إنها تشير إلى وضع ثقافي "وضيع ورجعي ومنحط" لا يزعم تبنيه.

يعتبر بودريلار مفكرا ما بعد حداثي بامتياز. فقد قدم تحليلات تشكك بالرأسمالية المعاصرة وثقافة الاستهلاك وأجهزة الاتصال الجماهيري mass media. كما أن نقده لفكرة التقدم التاريخي في الماركسية والهيغلية، وحلول وهم الSimulation أي الواقع الافتراضي الذي تعرضه شاشات الإنترنت، محل الفلسفة وعلم الاجتماع والتاريخ بل الواقع نفسه، جعله أحد أبرز المتمرّدين على طغيان النزعة الاستهلاكية المسيطرة على الرأسمالية المعاصرة.

ففي ثقافة تعتمد على الاستهلاك بدلا من الإنتاج لم يعد معنى الأشياء يكمن في فائدتها بل حيازتها. كما أن الحاجة لم تعد نتيجة من نتائج الندرة، بل صارت علاقة افتراضية زائفة ومصممة بحيث يؤدي وجودها إلى حيازة أشياء وهمية لا تشبع حاجات المستهلك. وهكذا تصبح تجارة السلع وسيلة من وسائل السيطرة على المجتمع. والنتيجة أنه لم يعد ثمة مجتمع بل جماهير لا تكف عن الاستهلاك.

ثمة أطروحة نقدية لافتة لبودريلار كرّسها لتفنيد المفهوم الهيغلي/الماركسي المتعلق بنهاية التاريخ. ففي العام 1992 الذي صدرت خلاله الطبعة الأولى من كتاب "نهاية التاريخ والإنسان الأخير" للمفكر الأميركي الهيغلي فرانسيس فوكوياما الذي أعلن عن "نهاية التاريخ" بعد انهيار الشيوعية والاتحاد السوفياتي وانتصار الرأسمالية، في ذلك

العام ظهر كتاب "وهم النهاية" وفيه يلاحظ المفكر الفرنسي أن تسارع الحداثة المتمثل في تنامي قوة التكنولوجيا والاتصالات الكونية ووسائل الاتصال الجماهيري، قد أدى إلى ظهور ظاهرة الواقع الافتراضي الذي لم يعد بالإمكان تمييزه عن الواقع. وبهذا المعنى كتب بودريلار دراسته "حرب الخليج لم تقع" (1995)، وهي بحث يساجل فيه بالقول إن حرب (1991) ضد العراق كانت حربا مرسومة كواقع افتراضي، وأن نتيجتها كانت معروفة سلفا، فضلا عن أنها عرضت على التلفزيون لكي ترضي حاجة الطرفين المتنازعين لتبرير مشاهد ذلك الواقع. وهو يرى أن التاريخ يصل إلى نهايته فعلا (في العالم الافتراضي) ولكن ليس على النحو الذي أشار إليه هيغل وماركس. فبدلا من الوصول إلى أقصى مراحل التطور صار الجنس البشري يراوح مكانه.. أي في الزمن الحاضر.

ما هو التنوير؟

بادئ ذي بدء أشرنا إلى عداء نزعة ما بعد الحداثة تجاه عصر التنوير Enlightenment. هذه السمة تعد من أهم سمات تلك النزعة. فالحضارة الأوروبية الحديثة لم تكن حضارة مسيحية بقدر ما كانت نتاج عصر التنوير.

فما هي خصائص عصر التنوير؟..

التنوير ظاهرة ثقافية بدأت في أوروبا القرن السابع عشر. وهناك سجالات تعكس خلافات في الرأي حول ماهية هذا التنوير وما إذا كان مستمرا حتى الوقت الحاضر.

ثمة فلاسفة ينتمون إلى عصر التنوير كالفيلسوف ديكارت ادّعوا أن العقل هو الذي يجعلنا بشرا. وتبعا لذلك فإن من الممكن، بانتهاج طريقة معينة في التفكير الفلسفي، استخدام العقل من أجل التوصّل إلى معرفة معصومة عن الخطأ. فالعقل كوني وموضوعي ومستقل بذاته، وعندما يستخدم وفق منهج محدد يصبح تقدم العلم والمجتمع ممكنا.

وأما روسو فكان أقل إيمانا بدور العقل والعلم من ديكارت، غير أنه ظل مؤمنا بالتقدم السياسي. إذا سمحنا لاستقلال الأفراد العقلي بالتعبير عن نفسه، وتمكنّا من إقناعهم بإحلال حريتهم "المدنية" محل حريتهم "الطبيعية" صار التوصل إلى المجتمع السياسي الكامل أمرا ممكنا.

الفيلسوف الألماني كانط، أحد أعمدة عصر التنوير، استخدم إيمانه بالفكر العقلاني من أجل تعزيز المعتقدات الأخلاقية. وهو يرى أن بإمكان العقل العملي استنباط قوانين أخلاقية عالمية ومطلقة تكون صحيحة دائما وبالتالي ملزمة للجميع.

هذه الأفكار التي تعود إلى عصر التنوير منحت الأوروبيين الثقة بمستقبل التقدم العلمي والأخلاقي والسياسي. وقد استمر تأثيرها حتى القرن التاسع عشر، وظلت مطروحة لا تتعرض للمساءلة حتى ظهر الفيلسوف الألماني نيتشه الذي كتب يقول "في زاوية قصية من الكون كان هناك كوكب تمكنت الحيوانات الذكية التي تقطنه من اختراع المعرفة. لقد كانت تلك اللحظة إحدى أشد لحظات التاريخ الإنساني غطرسة وزيفا".

وفي رأي نيتشه إنه لا توجد سوى حقيقة "حقيقية" واحدة تتعلق بالإنسان والعالم هي "إرادة القوة" التي لا يمكن كبح جماحها. وبعبارة أخرى فإن البشر يصنعون الحقائق بإرادتهم المدعومة بالقوة التي تساعدهم على البقاء كجنس بشري. فالمعرفة والحقيقة أداتان مؤثرتان، مفهومان يشيران إلى قدرة البشر على الخلق والابتكار.

ولهذا لا يمكن أن يكونا مفهومين موضوعين نظرا لأنهما مسخرتان دائما لخدمة مصلحة

> **أورفيوس المعاصر كما يراه إيهاب حسن رمز الفنان الذي يرضخ لمصيره المأساوي كمبدع مقطّع الأوصال، يمارس العزف على قيثارة بلا أوتار. لقد انهارت الحقائق الكلية ولم يعد ثمة من يقين**

أو هدف بشري.

لم يطور نيتشه إبستيمولوجيا "نظرية معرفة" متماسكة، بل عبّر عن آرائه بطريقة فنية مليئة بالتشابيه والاستعارات. وهو يتفق مع الفيلسوف اليوناني هيراقليطس بأن الكون في صيرورة مستمرة، وأنه في حالة من الفوضى والتغير تجعل أيّ شعور بالاستقرار نشعر به هو ذاك الذي نصنعه بأنفسنا. فمعنى أن يعرف المرء هو "أن يفرض المقاييس على عمليات فوضوية تجعل العالم مفيدا لنا وتمنحنا الإحساس بالقوة والسيطرة".

وفي دراسة مهمة ظهرت في عام 1873 تحت عنوان "حول الحقيقة والزيف بالمعنى الفائض عن الأخلاق" يشير نيتشه إلى أن اللغة لا بد أن تكون استعارية "مجازية"، والدليل على ذلك أنها عاجزة عن وصف واقع العالم بدقة. كما أن مفاهيم "الحقيقة" و"المعرفة" مفاهيم استعارية كامنة في اللغة نفسها وبالتالي ليس بإمكانها إبلاغنا بشيء دقيق عن العالم.

وجهة النظر اللافتة هذه، حول العلاقة بين اللغة والعالم سبقت العديد من أقطاب القرن العشرين من أمثال فيتغنشتاين ودريدا.

لقد رأى نيتشه أن اللغة لاعب رئيسي في عملية خداع مستمرة للذات. فنحن نفكر بالكلمات وبالتالي نفترض على نحو آلي أن ثمة أشياء في الخارج تشير إليها. الكلمات مفيدة لنا نظرا لأننا نستطيع استعمالها من أجل تبسيط صورة الفوضى والتعقيدات المحيطة بنا، ولكن هذا كل ما تستطيع الكلمات أن تفعله.

هذا الشك بوجود الحقيقة المطلقة هو الذي جعل الباحثين في تاريخ الأفكار ينظرون إلى نيتشه باعتباره أول مفكر طرح الفكرة المركزية في منعطف ما بعد الحداثة الذي صار مصطلحه متداولا بدءا من سبعينات القرن الماضي.

II- الأدب العربي وما بعد الحداثة

قبل زمن غير بعيد دعيت للكلام عن الأدب العربي وعلاقته بما بعد الحداثة، فتذكرت حوارا جرى آنذاك بيني وبين أحد الأصدقاء حول الموضوع نفسه، اختصره بالقول: إذا كانت الحداثة إشكالية مفتوحة ذات طابع خلافي من حيث علاقتها بالأدب العربي، فكيف الأمر بما بعد الحداثة؟ كيف ننزلق في سجالاتنا الفكرية إلى ما بعد الحداثة ونحن نعيش مرحلة أفول عصر التنوير، مرحلة النكوص عن الحداثة نفسها؟..

الجواب على هذا التساؤل يقتضي في تقديري أن نعاود صياغته على النحو التالي: هل الحداثة مفهوم سابق زمنيا على مفهوم ما بعد الحداثة وبالتالي فهو نقض له أو استكمال أو إعادة نظر؟..

قبل كل شيء علينا أن نميز بين مصطلحين: Postmodernism أي ما بعد الحداثية، و Postmodernity أي ما بعد الحداثة.

المصطلح الأول نعني به النقد الفلسفي لمفهوم السرديات العظمى أي فكرة اعتبار الأيديولوجيات والأفكار الكبرى مجرد قصص أو قطع سردية عظمى أو خطابات الماركسية والدين وجميع الأفكار الشمولية التي تدّعي ملكية الحقيقة.

فما نعني به هو الشرط الاجتماعي، أي الشّرط السائد اجتماعيا للعناصر المكونة لما بعد الحداثة وهي: تكنولوجيا المعلومات والعولمة والشكل المتشظّي للحياة العامة وطغيان النزعة الاستهلاكية وإطلاق العنان للأسواق التجارية والخوصصة.

وأمّا المصطلح الثاني فهو يشير إلى ظهور وضع جديد ذي محمول معرفي وجمالي يشكّل تحديا مباشرا لا لبس فيه للمؤسسات القائمة. فمما لا شك فيه أن هناك تآكلا جاريا الآن، يطال جميع السرديات العظمى كالأيديولوجيات، والمعتقدات الدينية، ويتمثل في طغيان التلفزيون والإنترنت والفيديو. ولهذا فما قاله الباحث الباكستاني أكبر أحمد في كتابه Postmodernism & Islam يدعو للتأمل وقد ينطوي على شيء من الصحة. فهو يرى من منظوره الإسلامي أن المسيحية لا تهدد الإسلام بل إن ظاهرة "مادونا" هي التي تهدده.

وبعبارة أخرى فإن تأثير ظاهرة ما بعد الحداثة صار ماثلا في الحياة العربية نفسها، فأشكال النزعة الاستهلاكية الغربية كما يبين عالم الاجتماع البريطاني بريان تيرنر تمارس أثرا أكبر بكثير من المعتقدات التقليدية التي يحملها الزعماء الدينيون والنخب الفكرية في المجتمع.

وإذا كان هذا صحيحا أمكن القول إن الأيديولوجيا الدينية صارت تبعا لذلك تفرض بالقوة وليس بالإقناع أو التبشير.

ولا مراء في أن زوال الحدود بين الثقافتين الكلاسيكية العليا Highculture والثقافة الشعبية الدنيا، وهو نتيجة من نتائج العولمة قد أدى إلى ظهور ثقافات سائدة ذات صبغة شعبوية متأثرة بالفيديو والتلفزيون وشبكة الإنترنت وسائر منتجات التكنولوجيا السمعية والبصرية.

وباختصار فإنّ نزعة ما بعد الحداثة ترتبط على حد تعبير جيمسون بـ"المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة". ولعل من الأصوب القول، كما يرى ليونار، إن "نزعة ما بعد الحداثة تمثل الوضع العام للمعرفة في زمن تكنولوجيا المعلومات".

ما يهمّنا من هذه التعريفات الآن، من حيث علاقتها بالأدب العربي تحديدا هو أن مفهوم ما بعد الحداثة يمثل تحديا على المستويات التالية:

أولا: التشكيك بفكرة الأصالة في الأدب.

ثانيا: إزالة الحدود بين الأجناس الأدبية.

ثالثا: إزالة الحدود بين الأشكال الفنية.

رابعا: إزالة الحدود بين نظرية النقد وبين الأدب نفسه.

خامسا: إزالة الحدود بين ما يدعى بالأدب الرفيع وبين ثقافات الإعلام الجماهيري.

سادسا: إيلاء فكرة الاختلاف أهمية استثنائية وتغليب المحلي والإثني والخاص على العالمي المرتبط بالنزعة المركزية الأوروبية.

بالنسبة إلى المستوى الأول لما بعد الحداثة،

> **كانت الحداثة إشكالية مفتوحة ذات طابع خلافي من حيث علاقتها بالأدب العربي، فكيف الأمر بما بعد الحداثة؟ كيف ننزلق في سجالاتنا الفكرية إلى ما بعد الحداثة ونحن نعيش مرحلة أفول عصر التنوير**

أي التشكيك بفكرة الأصالة، يستدعي السياق كتاب "بدايات: المقصد والمنهج" الذي صدرت طبعته الأولى في عام 1975. في هذا الكتاب السابق على "الاستشراق" يبلور إدوارد سعيد اعتراضه النقدي على مفهوم الأصالة مفضلا عليه مفهوما آخر هو البداية: هناك بدايات وليس أصولا. فلكل أصلٍ أصلٌ أبعد منه. وبذلك يمكن القول على صعيد الممارسة إن التصور الآخر لدلالة مفهوم الأصالة، وهو القدرة، على الخلق والابتكار قد حلّ محلّ مفهوم الأصالة المرتبط بالنكوص إلى الأصل والأصول.

كما أن المعاني التي تكوّنها الأصول الأدبية لا توصف بأنها أصيلة تبعا لما تقدم، وإنما هي تعتمد على مصادر ونماذج يعاد إنتاجها واستغلالها.

وفي حين أن نزعة الحداثة أو الحداثية Modernism تحديدا هي مشروع إبداع فإن نزعة ما بعد الحداثة جاءت لتضع حدودا للكلام عن الإبداع على غير مثال مسبق.

وأحد الأمثلة على ذلك الكتاب الذي أصدره أدونيس بعنوان "الكتاب" وما يبديه من اهتمام استثنائي بخلق هالة لاهوتية، والعودة إلى المتنبي وإعادة إنتاجه مجددا. وكذلك كتاب كمال أبو ديب "عذابات المتنبي في صحبة كمال أبو ديب والعكس بالعكس". وهو نص يحاول فيه صياغة تأويل مغاير للمتنبي ولحياته، يبلغ فيه من الذاتانية أو الإيغال بتغليب الذات على الموضوع مبلغا يجعله لا يتقمص شخصية المتنبي فحسب بل يختلق عملية تقمص معاكس يتخيل فيه المتنبي وقد تقمص شخصية أبو ديب نفسه. والملاحظ أن هذا النص يستثمر تقنيات ما بعد الحداثة إلى حد بعيد. فهناك الاهتمام بالهامش وابتداع وثائق غير ذات أصل وإنما هي مخترعة اختراعا، فضلا عن أنّ صورتها منشورة في النص كصفحات مكتوبة بخط اليد.

وفكرة المذكرات هذه، المنسوبة إلى المتنبي يشير فيها ماليء الدنيا وشاغل الناس إلى أن كمال أبو ديب: "يكتب عني بهوس".. وأن صديقه أدونيس "يكتب عني أيضا".. وأن هذا شيء رائع لأن شاعرا عظيما "يكتب عن شاعر آخر".

والحال أن النهج الذي ينتهجه أبو ديب في "عذابات المتنبي"، يقدم مثالا نموذجياً لعمل من أعمال ما بعد الحداثة، ففيه

خليط يمزج بين الواقعي والخيالي، والنثر والشعر واللوحة، فضلا عن تقنية الكولاج أو الباستيش.

وهذه التقنية يضمّن فيها كاتب النص نصا أو نصوصا أدبية أخرى ويشير في الوقت نفسه إلى أن هذا ما يفعله بالضبط. وكان الروائي إدوارد الخراط قد درس في كتاب أصدره بعنوان "الكتابة عبر النوعية" ظاهرة المزج بين جنس القصة وجنس القصيدة.

وأما على صعيد الرواية فإن الروائي جمال الغيطاني يوظف نصوصا من عصر الانحطاط ليعيد بها كتابة روايته "الزيني بركات" التي تتحدث عن مصر المعاصرة.

فينهج بذلك نهجا ما بعد حداثي ليس فقط من حيث التشكيك بفكرة الأصالة أو الابتكار على غير مثال، كما تفعل الحداثة، وإنما من حيث التأكيد على نحو لا يخلو من السخرية غير المصرح بها على أن نصا ماضويا غير حداثي وينتمي إلى عصر الانحطاط، يصبح معبّرا عن حاضر ما بعد حداثي أفضل تعبير.

وهناك أمثلة أخرى كثيرة في الرواية العربية المعاصرة تؤكد على التقنيات ما بعد الحداثية التي تقوم على استغلال علاقات التجاور Juxtaposition التي تكشف عن المفارقة والتناقض في الواقع، وعلى تقنيات الباستيش والتضمين والمجاز.

فرواية "اللجنة" لصنع الله إبراهيم مثلا تنتهي بصورة معبرة، وذلك على النحو التالي "مضيت أنصت للموسيقى التي ترددت نغماتها في جنبات الحجرة.. وبقيت في مكاني مطمئنا منتشيا حتى انبلج الفجر. عندئذ رفعت ذراعي المصابة إلى فمي وبدأت آكل نفسي".

هذه ربما كانت الرواية الوحيدة التي تنحو نحوا ما بعد حداثي، وتحفل بنقد النزعة السّلَعية الاستهلاكية السائدة التي تشكل علما على "المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة" لا تجد الحل أو النهاية بمجاز يأكل فيه بطل الرواية نفسه فحسب، بل باستحالة الخروج من حصار خانق.

وتكمن السخرية هنا في أن الرؤية القائلة إن الثقافة السّلعية السائدة هي ثقافة تآكل والتهام.. ولهذا فإن المجاز الذي تنتهي به الرواية يكتسب دلالة مزدوجة في هذا السياق بالذات.

وكان صنع الله إبراهيم قد كتب رواية أخرى هي "نجمة أغسطس" تحدث فيها عن تجربة السد العالي وضمّنها صفحات مستلة حرفيا من رواية تاريخية عنوانها "التاج والصولجان" للكاتب الأميركي إرفنغ ستون، مؤكدا بذلك على إمكانية التضمين الحرفي لأعمال أخرى تبدو للوهلة الأولى ناشزة عن روايته إلى حد كبير.

والحال أن هذه الرواية تنفي مفهوم الاكتمال الذي يحتفي به السرد الحداثي أيما احتفاء، لتطرح بدلا منه مفهوم الهجنة المعبر عن نزعة ما بعد الحداثة بامتياز.

وإذا نظرنا إلى قصص الأرجنتيني بورخيس التي عرفت في الأدب العربي رواجا لا مثيل له، نستكشف مدى السخرية التي تتوفر عليها أعمال هذا الكاتب ما بعد الحداثي الذي يحتفي به المثقفون العرب أيما احتفاء والذي يعيد استعمال النصوص السردية القديمة ومنها نصوص مستلة من ألف ليلة وليلة ليبرز ما كان يردده دائما من أن الكتاب نسّاخ أمناء للروح وشرّاح لأنماط أسطورية عليا كانت قائمة من قبل. وبعبارة أخرى فإن الكتّاب على حد قوله لا يبتكرون جديدا وإنما يعيدون القول باستمرار.

وإذا نظرنا إلى الشعر العربي الحديث متلمسين فيه عناصر ما بعد حداثية، فلا بد أن تبرز أمامنا بوضوح تقنية "القناع" Persona التي برع الشعراء الرواد في استخدامها والتي تطورت عن تقنية أخرى لاقت انتشارا كبيرا ونعني بها تقنية "الإلماعة" التي هي عبارة عن إشارة عابرة في القصيدة إلى شخصية أو حادثة أو أسطورة أو عمل أدبي بهدف استدراج مشاركة القارئ واستدعائها.

هذه التقنية المزدوجة بشقيها (الأكبر والأصغر) أي القناع والإلماعة، وهي تقنية تناصية Intertextual برع بها عمر أبو ريشة والسياب والبياتي وأدونيس على سبيل تعداد القلة لا الحصر، تذكرنا من حيث أدواتها الإجرائية بتقنيات ما بعد الحداثة.

وهكذا يمكن القول إنه إذا كانت الحداثة إبداعا أو ابتكارا على غير مثال، كما يردد منظروها وعلى رأسهم أدونيس، فإن نزعة ما بعد الحداثة تستحضر في أذهاننا فورا نظرية الخطاب التي تؤكد على أن الخطابات لا تطابق الحقيقة الماثلة هنا أو هناك وإنما هي ترتد إلى اللغة نفسها. ولهذا فإنها مجرد سرد للحقيقة من وجهة نظر نسبية بحتة.

تلك هي ملامح من تمثيلات ما بعد الحداثة في نماذج من الأدب العربي، تعبر عن التشظي الاجتماعي الذي أصاب المنطقة العربية، وهو تشظ يفسح مكانا لإعادة النظر في الحقيقة، واعتبارها باسم حق الاختلاف نسبية لا علاقة لها بالسرديات العظمى.

نفسر هذا ونقول: إن تضخم مفهوم الخصوصية بمحمولها المعرفي الديني والإثني، أي اختزال الجماعات والدول بمخيالها الطائفي والقبلي والإثني، وتحجيم أبعاد هويتها الأخرى قد طفر ويطفر بنا على صعيد العالم العربي من حق الاختلاف إلى حق الانتحار.

III- من التناص إلى التطريس

ما تقدم من أفكار تتصل بمفاهيم ما بعد الحداثة وبعض تمثيلاتها في الأدب العربي، لا يفعل سوى التأكيد على فاعلية مفهوم التناص مشفوعا بأدواته النقدية المعروفة. والمطلوب هو استحداث إطار مرجعي يستوعب ما أعتبره بمثابة مفهوم فائض على مفهوم التناص، مفهوم يطرح مسألة النقد المبني على نص عمل سابق عليه طرحا يتجاوز فكرة الاستنساخ وإعادة الإنتاج.

وفي تقديري إن كتاب (Palimpsestes): (طروس) (1982) يصلح مفتاحا لتفسير علاقة العمل الأدبي بأصله وهي ليست علاقة بالمطابقة أو عدمها، علاقة تدور في ما يدعى بـ"الفضاء الافتراضي"، وتفضي إلى دلالة موضوعة وليست مستنسخة عن أصل.

كلمة "طروس" عنوان الكتاب، هي جمع "طِرْس"، وطَرَس الشيء محاه. أما فعل طَرَّس: فيعني إعادة الكتابة على المكتوب الممحو. وهذه المعاني المستلة من المعجم العربي هي نفسها المعاني التي يفصح عنها عنوان جينيت بأصوله اللاتينية والإغريقية.

ويشغل مصطلح hypertexuality أي العلاقة المتجاوزة للنص موقفا مركزيا في الكتاب. وهو يدل على العلاقة بين النص اللاحق (hypertext) مع نص سابق عليه (hypotext). وباستخدامه لتشبيه الطرس palimsest في تفسير تركيب نص على نص آخر دون محوه كليا، ينهمك جينيت بتقديم دراسة شاملة لمختلف أجناس العلاقات المتجاوزة للنص (hypertextual). ولعل أحد أبرز هذه الأجناس التي تتصل بموضوعنا، الجنس الأدبي الذي

ياسر صافي

يعتمد محاكاة نموذج يُستدعى من قبل الكاتب من أجل خلق أو استحداث نص لاحق عليه (hypertext).

في طليعة النماذج الذي ينطبق عليها التوصيف الآنف الذكر، رواية الكاتب العراقي أحمد سعداوي "فرانكشتاين في بغداد" التي وصفت بأنها "استوعبت اللحظة العراقية بجميع ملامحها، وتسلحت بكثير من الجرأة في البحث عن العلاقة الخفية التي تحكم مفردات الواقع العراقي وتتسبب في مآسيه". وهذه الرواية الفائزة بجائزة بوكر العربية (2014)، ينعقد السرد فيها على حكاية هادي العتاك، بائع العاديات الذي يجمع بقايا جثث ضحايا التفجيرات الإرهابية في بغداد ليصنع من تلك الأشلاء كائنا بشريا محكوما برغبة الانتقام من قاتليه.

وقد علق الناقد السعودي سعد البازعي نيابة عن لجنة التحكيم بقوله إن اختيار الرواية للجائزة جرى تقديرا لـ"مستوى الابتكار في البناء السردي كما يتمثل في شخصية تختزل مستوى ونوع العنف الذي يعاني منه العراق وبعض أقطار الوطن العربي والعالم في الوقت الحالي. وفي الرواية عدة مستويات من الرد المتقن.. وهي تعد إضافة مهمة للمنجز الروائي العربي المعاصر".

هذه الرواية تستدعي مفهوم التناص الذي يرقى إلى ما دعاه جيرار جينيت بـ"التطريس" أو تركيب عمل أدبي لاحق فوق طرس سابق عليه، وذلك في عملية استبدال افتراضي. وأما الطرس الممحو افتراضيا فهو رواية (Frankenstein ; or the modern Prometheus) "فرانكشتاين أو بروميثيوس الجديد" للكاتبة الإنكليزية ماري شيللي (Mary wolls tonecraft shelly) (1791 - 1851) زوجة الشاعر الإنكليزي شيللي.

تنتمي هذه الرواية إلى أدب الرعب Gothic الذي ازدهر في فترة صعود الرومانتيكية في بريطانيا. وهي تروي حكاية الدكتور فرانكنشتاين، الباحث السويسري في الفلسفة الطبيعية الذي يكتشف خلال بحثه الجامعي إكسير الحياة الذي يمكن بواسطته جعل المادة تشعر وتتحرك.

فيقوم تنفيذا لذلك بجمع العظام والأشلاء ليصنع منها كائنا بشريا يمنحه الحياة. وهكذا ينجح فرانكشتاين بتجاربه في خلق وحش خارق القوة ولكنه بالغ القبح والبشاعة الجدية، وحش سرعان ما ينقلب على خالقه ويسعى إلى التخلص منه.

هذه الرواية التي يرى النقاد أنها تستعيد أسطورة "المتوحش النبيل" مدينة في تميزها الوصفي لإعجاب مؤلفتها ماري شيللي بشعر كولردج وبخاصة قصيدته الشهيرة "الملاح القديم".

النموذج الروائي الثاني الممثل للنموذج السابق، هو رواية عنوانها (2048) من تأليف الجزائري بوعلام صنصال. وفي تقديري أن كونها كتبت بالفرنسية لا يحول دون انتمائها إلى الأدب العربي المعاصر وذلك أسوة بكوكبة متعاظمة من الروائيين الجزائريين بدءا من مولود فرعون ومرورا بمالك حداد وآخرين.

من الواضح أن رواية (2084) تستدعي إلى الأذهان رواية الكاتب البريطاني جورج أورويل (1984) على الفور. فالروايتان السابقة واللاحقة تشتركان بعلاقة تشابه من حيث التصدي لموضوع خطير هو النظام التوتياليتاري. كما تتماثلان بالتطابق من حيث العنوان المشحون بالدلالات. ولكن علاقة التطريس بين العمليتين تكتسب أهمية استثنائية إذا ما نظر إليهما من منظور أدب ما بعد الحداثة.

فهذا الأدب كما أشرنا يمثل اعتراضا على ما يدعى بالسرديات العظمى، أي محاولة تفسير السلوك البشري من خلال نظرية أو أيديولوجية واحدة، فضلا عن تأكيده على عدم وجود سردية لها بداية ونهاية وتزعم القدرة على امتلاك الحقيقة على غرار النزعات التي استظلت بالحداثة. وبهذا يمكن القول إن سردية ما بعد الحداثة تمثل أفول تفاؤل عصر التنوير بامتياز.

المثال الثالث الذي يستدعي إلى الأذهان النموذج المرجعي paradigm الذي طرحه جينيت هو رواية The Meursault investigation "تحقيق ميرسو" لروائي جزائري آخر هو كامل داوود. هذه الرواية مبنية على علاقة "اشتباك" أكثر منها علاقة استبدال، علاقة اشتباك برواية شهيرة من تأليف الكاتب الفرنسي ألبير كامو، وأعني بذلك رواية L'Etranger "الغريب". رواية كامو هذه التي يقتل فيها ميرسو عربيا مجهول الاسم، تبدأ بالجملة التالية "ماتت أمي اليوم"، بينما تبدأ رواية كامل داوود بالجملة التالية "ماما مازالت على قيد الحياة اليوم". في رواية كامو يقدم ميرسو للمحاكمة وكأن محاكمته تكمن في كونه لم ينتحب في جنازة أمّه أكثر من كونه قد قتل عربيا.

هكذا يقدم الروائي الجزائري علاقة الاشتباك برواية كامو الذي يقتل فيها ميرسو عربيا لا يذكر اسمه. إنه بلا هوية. ولكن روايته: "تحقيق ميرسو" تمنح قتيل رواية كامو اسما وهوية. وبهذا المعنى فإنها تطرح رؤية لا تمحو طرس كامو بل تقدم اعتراضا نقديا على عمل روائي عظيم ينتمي إلى ثقافة أخرى، كما أنه لا يضمن سلطان السابق على اللاحق ■

ناقد من سوريا مقيم في لندن

النخب المغاربية في سنارة العلمانية المغشوشة

محمود الذوادي

انتشرت المسيحية في العالم كدين ذي عقائد وقيم ثقافية وكذلك فعل الإسلام. لكن يتميز الدين الإسلامي عن المسيحية في كونه انتشر في ما يسمى اليوم العالم العربي كعقيدة حاملة معها أيضا اللغة العربية لغة القرآن الكريم. ومن ثم، فمنطقة الوطن العربي تدين أغلبيتها بالإسلام وتتحدث اللسان العربي. وفي نظر علم الاجتماع، فاللغة والدين هما أهم عنصرين يحدّدان الهويات الجماعية للشعوب. ومنه، يصح القول إن المجتمعات العربية صاحبة هوية عربية إسلامية في الصميم. أي أن الدين الإسلامي واللغة العربية هما القطبان الرئيسيان لتلك الهوية.

تفيد معطيات البحث في منظومة الهوية العربية الإسلامية أن الاستعمار الغربي المعاصر للشعوب العربية قد أثّر سلبا على تماسك الدين الإسلامي واللغة العربية في هوية الكثير من النخب العربية الحديثة. ويتجلى ذلك أكثر لدى النخب المغاربية بسبب ثقل الاستعمار اللغوي الفرنسي على شعوب المغرب العربي ونخبها. تركز سطور هذا المقال على كشف الحجاب عن معالم تصدّع هوية النخب في قطبيْ الهوية العربية الإسلامية: الإسلام واللغة العربية.

طرح جديد لتصدّع الهوية في حضن العلمانية

يطرح هذا المقال موضوعا جديدا لا نعرف أنه قد تمّ التطرق إليه من قبلُ بالصيغة التي تقدمها هذه السطور. إنها ظاهرة العلمانية في تونس. تبيّن مقولة هذا الطرح أن العلمانية في المجتمع التونسي بعد الاستقلال والثورة هي علمانية منحرفة عن الأصل ومن ثمّ مشوّهة أو مغشوشة. ترفع راية هذه العلمانية في المقام الأول النخب الثقافية والسياسية. ومن ثمّ، يمكن وصفها بأنها نخب تسيء حتى إلى عملية تقليدها اللاهث للغرب بسبب عقد مركبات النقص التي أنبتها ورسّخها في شخصيتها القاعدية المستعمر الفرنسي. ومنه، فالتحليل المنهجي -كما سنرى- يجعل الثقة أمرا صعبا جدا في ما تطرحه تلك النخب من مشاريع للمجتمع التونسي بعد الثورة وقبلها. وقبل أن نختصر مقولتنا في هذه القضية، دعنا نتعرف أولا على أصل معنى كلمة العلمانية لنتمكّن لاحقا من المقارنة بينه وبين معالم العلمانية اليوم في هذا المجتمع وغيره لنرى بشفافية قوة أو ضعف مشروعية تسمية علمانية تلك النخب بأنها مشوّهة أو مغشوشة.

أضواء على فكرة العلمانية العادية

تفيد مفردة العلمانية عملية انحسار تأثير الدين على سلوكيات الأفراد وحركية المجتمعات. فكلمة Secularisation الإنكليزية تطلق على العلمانية.

انتشرت العلمانية في المجتمعات الغربية المعاصرة الأمر الذي أثّر أيضا على سلوكيات أفراد وبنيات مجتمعات العالم الثالث. وهو سلوك وليد لعلاقة الغالب بالمغلوب كما أكد ابن خلدون ·المغلوب مولع أبدا في تقليد الغالب·. فعلى سبيل المثال، وقع طلاق صريح بين الدين والعلم في المجتمعات الغربية منذ عصر النهضة بسبب الصراع بين الكنيسة والعلماء والمفكرين. فحدث تقليد هذا الأمر بطريقة واسعة من طرف علماء ومفكري نخب المجتمعات النامية. تضرر البعد الديني عموديا لدى تلك النخب ثم أفقيا لدى عامة الناس في تلك المجتمعات. وكما تؤكد بحوث العلوم الاجتماعية، فالدين يمثل جزءا مركزيا من هويات الناس والشعوب. ويجوز وصف انحسار البعد الديني بأنه ضرب من التصدع الثقافي في منظومة الهويات التي تتكوّن من مجموعة من العناصر الثقافية وفي طليعتها اللغات والديانات.

العلمانية ذات البعد الواحد

أما لغات المجتمعات الغربية فلم يقع تهميشها بين أفرادها ومؤسساتها. فالإنكليزية والألمانية والفرنسية والإيطالية والإسبانية بقت اللغات الأولى في الاستعمال بين المواطنين وفي المؤسسات في تلك المجتمعات الأوروبية. ولا تقتصر مكانة تلك اللغات على مجرد الاستعمال الشامل والكامل لهذه اللغات. بل توجد علاقات نفسية حميمة بين مواطني ومؤسسات تلك المجتمعات ولغاتها الوطنية. إذ أن وجود علاقة سليمة للغات في مجتمعاتها يشمل جبهتين: الاستعمال الشامل والكامل للغات الوطنية في كل أنشطة تلك المجتمعات، من جهة، وحضور مواقف نفسية قوية تدافع وتتحمس وتغار على اللغات الوطنية، من جهة أخرى. وهكذا يتبين أن العلمانية تمس في المجتمعات الغربية الحديثة قطب الدين المسيحي بفروعه المختلفة. أما التصدع في قطب اللغات الوطنية فهو مفقود في شكليْه: عدم الاستعمال الكامل والشامل وضعف الشعور النفسي لدى الخاصة والعامة نحو اللغات الوطنية.

العلمانية المغشوشة

مقارنة بمفهوم العلمانية ذات البعد الواحد في المجتمعات الغربية كما رأينا، فإن النخب السياسية والثقافية التونسية ومجتمعها تتبنى علمانية ذات رأسيْن. فبينما حصرت وتحصر النخب الغربية ومجتمعاتها تعاملها مع العلمانية في تهميش دور الدين في حياة الأفراد والمجتمعات، جنحت وتجنح النخب التونسية ومجتمعها بعد الاستقلال إلى تهميش كل من الدين الإسلامي واللغة العربية من حياة الناس الشخصية والحياة الاجتماعية. فيجوز القول هنا إن تقليد هذه النخب ومجتمعها للعلمانية الغربية هي عملية مغشوشة. إذ أن تلك النخب ومجتمعها انحرفا وينحرفان عن المثال الأصلي الغربي للعلمانية الذي يهمش الدين فقط، بينما أضافت تلك النخب أيضا عملية التهميش إلى لغتها العربية.

وعلى مستوى آخر، يتمثل الغش كذلك في عجز تلك النخب ومجتمعها في الوفاء لأخلاقيات المناداة بقيم المجتمع المدني. فالعناية باللغة العربية وحمايتها وإعطائها المكانة الأولى كلغة وطنية مطلب مدني في الصميم لدى مجتمعات تقول إن العربية هي لغتها الوطنية الوحيدة. فممارسة العلمانية المغشوشة عند النخب التونسية ومجتمعها ذات جذور استعمارية أحدثت نوعين من التصدع في هوية تلك النخب ومجتمعها أديا إلى ميلاد علمانية مشوَّهة تهاجم ليس الجانب الديني فقط من هوية الشعب التونسي وإنما تُنقضُّ أيضا بأكثر قوة وحدّة على الجانب اللغوي لمنظومة هويته العربية الإسلامية.

إجماع تونسي على الهوية العربية الإسلامية

يجمع أفراد وفئات أغلبية الشعب التونسي أنهم أصحاب هوية عربية إسلامية يمثل الدين الإسلامي واللغة العربية قطبيْ هذه الهوية. تفيد المؤشرات الكثيرة أن الاستعمار الفرنسي للمجتمع التونسي قد أثر سلبا خاصة لدى نخب هذا المجتمع على القطبيْن المذكورين. يجوز وصف هذا الوضع بأنه يرقى إلى مستوى تصدع قوي في تماسك منظومة الهوية العربية الإسلامية الذي جاء نتيجة للاحتلال الاستعماري الفرنسي الذي نشر لغته ومدارس أفكاره خاصة بين النخب الثقافية والسياسية المديرة لشؤون هذا البلد في العصر الحديث. والمجتمع الذي يُبتلى بتهميش وسرقة لغته وثقافته فقد خسر كأفراد ومجتمع روحه أعز شيء لديه. ولتسهيل بيان معالم هذا التصدع لدى الشعب التونسي اليوم نفحص جوانب هذا التصدع على مستوى قطبيْ الهوية العربية الإسلامية.

أدوات رسم طبيعة التصدع اللغوي

ولتشخيص معالم هذا التصدع اللغوي بين النخب وسواد الشعب التونسي أنشأنا مجموعة من المفاهيم لقياس هذا التصدع اللغوي بطريقة مجسمة شبه كميّة في المجتمع التونسي. نقتصر هنا على ذكر

أسامة دياب

مفهومين فقط هما «الثنائية اللغوية الأمارة» (1) و«فقدان التعريب النفسي» (2). نُعرّف المفهوم الأول كالتالي: الثنائية اللغوية الأمارة هي تلك التي تجعل عددا كبيرا من التونسيات (أ) والتونسيين قاصرين على الذود عن لغتهم الوطنية (العربية) وغير مبالين إزاء عدم استعمالها في شؤونهم الشخصية وفي ما بينهم وفي أسرهم ومؤسساتهم بحيث تصبح عندهم في حالات عديدة لغة ثانية أو ثالثة. أما مفهوم فقدان التعريب النفسي فهو يتمثل في ضُعف وجود علاقة حميمة مع اللغة العربية لدى هؤلاء بحيث لا تكون لها في سلوكياتهم اللغوية المكانة الأولى في قلوبهم وعقولهم واستعمالاتهم فلا يغيرون عليها ولا يدافعون عنها بكل حماس في الدوائر الخاصة والعامة في مجتمعهم. تفيد الملاحظات الميدانية للسلوكيات اللغوية أن انتشار كل من فقدان التعريب النفسي وقوة الثنائية اللغوية الأمارة حاضر بشدة في المجتمع التونسي بعد كل من الاستقلال والثورة.

التصدع اللغوي مغاربيا

نقدم عينة سلوكية لغوية تتمثل في الموقف المتصدع للأكاديميين التونسيين وغيرهم من نظرائهم في الجزائر والمغرب نحو اللغة العربية لنبيّن أن جذور التصدع اللغوي في الأقطار الثلاثة هي جذور استعمارية في الصميم.

حضرنا ندوة حول نمو المدن المغاربية عبر العصور في 26، 27/ 05/ 2005. أُقيمت هذه الندوة من طرف المركز الأميركي للدراسات المغاربية بتونس .كان أغلبية المشاركين الأكاديميين من التونسيين الجزائريين والمغاربة. اختار هؤلاء اللغة الفرنسية للقيام بمداخلاتهم وتقديمها ماعدا مشاركة مغربية واحدة اختارت اللغة العربية لإلقاء بحثها. وقد أثار ذلك حيرة وصدمة واستهزاء بين زملائها وزميلاتها توحي بعدم استحسان الأمر بين معظم هؤلاء. يشير ذلك إلى مدى استمرار رواسب الاستعمار اللغوي الثقافي الفرنسي بين النخب الثقافية في هذه المجتمعات وذلك بعد عقود من الاستقلال. وهو تصدع لغوي بيّن المعالم لدى تلك النخب يفقدها التحرر من الاستعمار وأصالة روحها اللغوية والثقافية المميّزة لها ولمجتمعها. فكل الأمثلة السابقة للتصدع اللغوي دليل قاطع على الحضور القوي للعلمانية المغشوشة ليس في تونس وحدها، بل أيضا في الجزائر والمغرب، لأن السبب واحد ألا وهو الاستعمار الفرنسي.

التصدع الديني لدى النخب التونسية

إن ظاهرة التصدع اللغوي في المجتمع التونسي نجد لها أختها على مستوى التصدع الديني. فالنخب السياسية الحاكمة ونظيراتها المثقفة بعد الاستقلال لا ترحب بوجود التيارات الإسلامية. ونتيجة لذلك، برزت سياسات معالم تجفيف المنابع الإسلامية بعد رحيل الاستعمار. فقد اتُخذت في هذا المجتمع سلسلة من القرارات أذن بها بورقيبة وأشرف عليها ومارسها شخصيا على الملأ بمساعدة رجال ونساء نظامه. نقتصر على ذكر أهمها: الحط من مكانة جامع الزيتونة منذ بداية الاستقلال ودعوة الرئيس بورقيبة للإفطار في شهر رمضان وقيامه بذلك جهارا على الملأ وإلغاء نظام الحبس وإقصاء الزيتونيين ومن لهم ثقافة عربية إسلامية مشرقية من المشاركة في الحكم على أعلى مستوى هرم السلطة السياسية. وقد مُنع الإسلاميون من النشاط السياسي

> **يكفي ذكر مثال حيّ واحد يجسّم مدى التصدع اللغوي أفقيا وعموديا (العلمانية المغشوشة) في المجتمع التونسي حيث تُكتب اللافتات في قسم بيع الفواكه باللغة الفرنسية فقط في متجر التسوق المسمى المونوبري**

في عهديْ بورقيبة وبن علي وسُجنوا ونُكّل بالذين لم يهربوا من البلاد إلى المنفى. فمثل كل هذه السلوكيات تشير إلى أن بورقيبة وبن علي وجلّ النخب السياسية والثقافية في عهدهما وبعده لم يكونوا متحمسين للإسلام. يمثل هذا التوجه النخبوي التونسي النافر من الدين الإسلامي تقليدا منسجما مع أخلاقيات العلمانية الغربية. ولكن، تغلب مسحة التقليد الأعمى على هذا الموقف النخبوي الذي كان يمكن أن يكون صاحب رؤية نقدية لموقف العلمانية نفسه من الأديان. فهذه الأخيرة ليست متجانسة في موقفها من العلم. فالإسلام مثال حيّ على ذلك:

أ- يدعو القرآن إلى العلم بطريقة لا فتة للنظر في عصره. فأول كلمة وحي فيه هي «اقرأ» كمفتاح لكسب رهان العلم والمعرفة بدلا عن غيره من الأفعال الأخرى المناسبة أيضا لبدء الوحي بها. إذ كان ممكنا ومناسبا جدلا أن يُخاطَب الرسول (ص) في أول لقاء مع جبريل بأحد الفعليْن في العبارتين ·تاجرْ باسم ربك أو فلّخ باسم ربك·. وهي مسألة لا يثيرها المفسرون في تحليلاتهم لمعاني أول سورة قرآنية نزلت على النبي ألا وهي سورة العلق. فعلى سبيل المثال، يصمت كل من السيد قطب ومحمد عابد الجابري عن هذا الموضوع في مجلداتهما لتفسير القرآن الكريم..

ب- والحضارة الإسلامية لم تعرف صراعا مشابها لصراع الكنيسة مع العلماء والمفكرين. فآيات القرآن تؤكد أن العلم الحقيقي يقود إلى خشية أكبر من الله لدى العلماء ·إنما يخشى اللهَ من عباده العلماءُ·.

تصدّع ثقافي في قطبيْ الهوية

بناء على خلفية التصدعيْن اللغوي والديني لدى النخب التونسية، يمكن القول بأننا أمام تصدع فعلي في قطبيْ هوية الشعب التونسي: اللغة العربية والإسلام قاده وزكاه وأشرفت عليه بالنيابة عن المستعمر نخب سياسية وثقافية تونسية متصدعة الهوية على مستويين (3). وهو ما يؤكد أن العلمانية في تونس هي علمانية ذات رأسيْن لا رأسا واحدا كما هي في الغرب. فهي، إذن، علمانية مغشوشة. وهو عكس ما نجده في بعض المجتمعات الآسيوية: لا تشكو نخب تلك المجتمعات الناهضة والصاعدة والحديثة مثل اليابان وكوريا الجنوبية والصين من تصدع في هوياتها الثقافية خاصة على مستوى التصدع اللغوي الذي لا تصمت عليه النخب التونسية فقط بل كامل المجتمع الأمر الذي يعطي مشروعية للقول إن ظاهرة العلمانية المغشوشة لا تقتصر على فئة النخب فحسب اليوم في المجتمع التونسي بل تشمل كذلك سواد الشعب التونسي. وهو أمر مفهوم من وجهة نظر علم الاجتماع على الخصوص. فهي معلم وقعت عولمته بين معظم التونسيات والتونسيين قبل الثورة وبعدها. يلخص مَثلُ اللهجة التونسية ·تعرفش العلم قالو نزيد فيه· مصدر التشويه والغش في علمانية النخب والمجتمع التونسي المتأثر بها.

وفي الختام يكفي ذكر مثال حيّ واحد يجسّم مدى التصدع اللغوي أفقيا وعموديا (العلمانية المغشوشة) في المجتمع التونسي حيث تُكتب اللافتات في قسم بيع الفواكه باللغة الفرنسية فقط في متجر التسوق المسمى المونوبري Monoprix، على سبيل المثال. سألتُ المسؤول في قسم الفواكه: ما هي نسبة التونسيات والتونسيين الذين احتجّوا على تلك اللافتات التي كُتبت بحروف غير عربية فحسب على الأصناف المتعددة من الفواكه؟ فكانت إجابته أنه لا يتذكر أبدا وقوع أيّ احتجاج على ذلك من طرف الجنسين في كامل المدة الطويلة التي عمل فيها في المتجر.

أثر اللغة والدين على الهوية

يرى المختصون في ا لعلوم الاجتماعية الحديثة أن عامليْ اللغة والدين هما أكثر العوامل الثقافية المحددة للهوية الثقافية للأفراد والشعوب (Kivisto 2002 : 14).

فالهوية الجماعية للمجتمع التونسي هي هوية عربية إسلامية في الصميم، بمعنى أن كلا من اللغة العربية والدين الإسلامي هما العاملان المشتركان لدى الأغلبية الساحقة من مواطني هذا المجتمع. ترى مقالتنا أن الهوية العربية الإسلامية للشعب التونسي أصابها التصدع على مستويْ اللغة والدين منذ مجيء الاستعمار الفرنسي بالتحديد. وبالتالي فليس من الموضوعية دراسة مسألة الهوية في المجتمع التونسي بعد الاستقلال دون الأخذ بعين الاعتبار الأثر الاستعماري اللغوي والثقافي الفرنسي الذي حملته وتحمله النخب السياسية والثقافية التونسية منذ العهد البورقيبي الأول للاستقلال في 1956.

ترى منهجيتنا هنا أن دراسة هوية المجتمع التونسي تتطلّب النظر إليها من خلال منظومة هوية هذا الشعب المكوَّنة من قطبين رئيسيين: اللغة العربية والعقيدة الإسلامية، كما أشرنا سابقا. تأتي مشروعية هذه المنهجية من ثقل دور النخب التونسية السياسية والثقافية ذات التعليم الاستعماري الفرنسي/الغربي لغة وفكرا في إدارة البلاد بعد رحيل الفرنسيين الأمر الذي أدى إلى بروز مشاكل لدى معظم تلك النخب لا مع الدين الإسلامي فقط وإنما أيضا مع اللغة العربية كما تشير إلى ذلك ظاهرة العلمانية المغشوشة المذكورة في صلب هذه المقالة. وبعبارة أوضح ، يصح القول بأن النخب التونسية السياسية والفكرية صاحبة التعليم الفرنسي/الغربي تشكو قبل الاستقلال وبعده من أعراض مختلفة غير سليمة مع قطبيْ الهوية العربية الإسلامية للتونسيات والتونسيين: اللغة العربية والإسلام (الذوادي 2002، 2006، 2013).

> **يمكن القول بأننا أمام تصدع فعلي في قطبيْ هوية الشعب التونسي: اللغة العربية والإسلام قاده وزكاه وأشرفت عليه بالنيابة عن المستعمر نخب سياسية وثقافية تونسية متصدعة الهوية**

مشروعية العامل اللغوي في هوية المجتمعات المغاربية

قد يتساءل البعض عن مشروعية إثارة قضية اللغة العربية في البحث في مسألة الهوية لدى الشعب التونسي. وهو تساؤل مقبول بالنسبة إلى من درسوا، مثلا، المسيحية في المجتمعات الغربية. فالدين المسيحي هو عقيدة أغلبية تلك المجتمعات التي تتحدث عشرات اللغات المختلفة. أي أن المسيحية انتشرت كدين دون أن يصاحبها نشر لغة الإنجيل.

وهذه هي نقطة الاختلاف الكبيرة التي يتميز بها انتشار الإسلام في ما يسمى اليوم العالم العربي. فالدين الإسلامي دخل المجتمعات العربية كعقيدة كتابها الأول هو القرآن الكريم الناطق باللغة العربية. فاعتناق الإسلام من طرف معظم سكان العالم العربي لم يشجعهم على تعلم لغة الضاد فقط وإنما على تبنيها كلغة وطنية للشعوب العربية. ومن ثم، فالعلاقة وثيقة جدا بين اللغة العربية والإسلام عند مسلمي الوطن العربي حتى صارت كلمة مسلم في حالة بعض مجتمعات المغرب العربي تساوي كلمة عربي والعكس صحيح (مسلم = عربي، عربي = مسلم). وبعبارة أخرى، فقد عُرّب لسان أغلبية سكان المنطقة العربية بعد أن اعتنقت الإسلام. وهكذا، نرى أن العلاقة عضوية بين اللغة العربية والإسلام لدى المسلمين العرب بحيث إن وضع كل منهما يؤثر في وضع الآخر سلبا أو إيجابا.

تضرر الهوية اللغوية العربية في المغرب العربي

إن التركيز في هذا الجزء من المقالة على العلاقة غير السليمة وغير الطبيعية بين المجتمعات المغاربية ومواطنيها العرب والبربر مع اللغة العربية (اللغة الوطنية الأولى لتلك المجتمعات) يطرح قضية الهوية اللغوية لدى الشعوب المغاربية لأن اللغات تمثل بطاقات هويات في المجتمعات البشرية. تبرز سطور هذه المقالة تشخيصا أكثر وضوحا ودقة لمسألة العلاقة بين اللغة والهوية كما يتجلى ذلك في مفاهيمنا مثل (الثنائية اللغوية الأمارة والتعريب النفسي...). التي تساعد على كسب رهان تشخيص ملموس للعلاقة بين الهوية واللغة على

المستويين النظري والميداني بحيث لم يعدْ الخطاب حول أسس ومكوِّنات الهوية أمرا فضفاضا بل أصبح يتمتع بكثير من الشفافية والمصداقية في طرح العلوم الاجتماعية للموضوع. فبحثنا المنشور حديثا حول العلاقة بين الهوية واللغة يشخّص معالم الهوية اللغوية التونسية المرتعشة والمتصدعة بالنسبة إلى الانتماء القوي والمتماسك للهوية اللغوية العربية. وهذا ما نجده كذلك في بعض مفاهيمنا الأخرى حول الهوية اللغوية العربية المغاربية المرتعشة والمتصدعة مثل المفهوم الآخر في مقالة بعنوان «التخلف الآخر في المغرب العربي». وهكذا، يجوز القول إن تحليل هذه المقالة يرسم خريطة للهوية اللغوية المرتبكة في المجتمعات المغاربية وذلك، من ناحية، عبر سلوكيات لغوية فردية وجماعية تُضعف من الانتماء الصلب إلى الهوية اللغوية العربية حتى لدى المواطنين الناطقين بالعربية كلغة أولى، ومن ناحية أخرى، عبر استعمال مجموعة مفاهيمنا الجديدة والمبتكرة لفهم وتفسير الأسباب التي أدت / تؤدي إلى إفراز ظاهرة الهوية اللغوية العربية المرتعشة والمتصدّعة في مجتمعات المغرب العربي المعاصر.

تتمثل أبرز المؤشرات على حالة الارتعاش والتصدّع في الهوية اللغوية العربية للمجتمعات المغاربية في فقدانها لعقد التطبيع مع اللغة العربية والذي يعني أن تكون اللغة العربية لدى المواطنين الناطقين بالعربية خاصة في هذه المجتمعات وفي مؤسساتها هي اللغة الوحيدة المستعملة شفويا (العاميات العربية المغاربية النقية أو العربية الفصحى) وكتابيا. إذ تلك هي العلاقة الطبيعية التي تسود في المجتمعات صاحبة السيادة اللغوية الكاملة في الشرق والغرب. فمن الواضح أن حضور الاستعمار اللغوي الفرنسي في القرنين التاسع عشر والعشرين وتبني نظام التعليم الثنائي اللغة (العربية والفرنسية) في المجتمعات المغاربية هما العاملان الرئيسيان اللذان أفسدا ويفسدان عملية تطبيع تلك المجتمعات لعلاقتها مع لغتها الوطنية/العربية كما تُفصح عن ذلك فقرات هذه المقالة.

وهكذا، فالمقالة هي عبارة عن كشاف لقضية تنافس وتنازع اللغة الفرنسية مع اللغة العربية في مجتمعات المغرب العربي حيث تمتّعت لغة المستعمر بالغلبة في حالات كثيرة على اللغة العربية قبل الاستقلال وبعده وما لذلك من آثار سلبية على هويات هذه الشعوب إلى حد ارتباكها وتصدعها بطريقة خطيرة جدا خاصة لدى بعض الفئات المتأثرة كثيرا باللغة الفرنسية وثقافتها.

الكتابة باللغة الأجنبية تمزق الذات

لقد كتبت آسيا جبار الجزائرية بالفرنسية باعتبارها عضوا في الأكاديمية الفرنسية. غير أن معظم أعمالها الروائية تناقش هذا التفصيل الجوهري بالذات: مشكلة الكتابة بالفرنسية عند بنات وأبناء المستعمرات السابقة، وطبيعة الإشكاليات التي تنجم عن هذا الاستخدام اللغوي شبه القسري في الواقع. ففي نهاية روايتها البديعة «الحب الفانتازيا» لا تترك آسيا جبّار ظلا للشك في طبيعة هذا الانقسام الثنائي «حين أكتب وأقرأ بلغة أجنبية فإن جسدي يسافر إلى فضاء تدميري. الكلمات التي أستعملها لا تعكس واقعا من لحم ودم. وجميع ما تعلمته في القراءة والكتابة يقذف بي نحو موقع ثنائي الانقسام وضربة الحظ هذه تضعني عند حافة الانهيار». فتلك الثنائية في استخدام اللغة، أو ذلك التعارض بين

كتبت آسيا جبار الجزائرية بالفرنسية باعتبارها عضوا في الأكاديمية الفرنسية. غير أن معظم أعمالها الروائية تناقش هذا التفصيل الجوهري بالذات: مشكلة الكتابة بالفرنسية عند بنات وأبناء المستعمرات السابقة

الانتماء والاقتلاع، وبين الذات والآخر، تختزل المتكلم إلى كائن تتشكل هويته على حقلين لغويين وثقافتين منفصلين، يتكاملان في ترسيخ الثنائية وتجريد الهوية من سياقاتها التاريخية والاجتماعية والثقافية والنفسية/السيكولوجية. فجبّار، هنا، هي ضحية تلك الإشكالية التي عذّبت أقرانها من أدباء الجزائر الذين اضطروا إلى الكتابة بالفرنسية، أمثال مالك حداد وكاتب ياسين ومحمد ديب ومولود معمري.

العلمانية المغشوشة و"التخلف الآخر"

يساهم مفهومنا للعلمانية المغشوشة في فهم مفهومنا لـ«التخلف الآخر».

فعند النظر إلى مفهوم «التخلّف الآخر» بعنصريْه الثقافي والنفسي وفروعهما الخمسة نجد أن هذا المفهوم يكوّن نسقا متكاملا: أي وحدة تتأثر فروعها بعضها البعض. فالشعور بمركّب النقص (التخلّف النفسي ١) إزاء الغرب، مثلا، يشجع أصحابه على التحمّس لتعلّم لغة (لغات) الغرب وثقافاته على حساب اللغة والثقافة الوطنيتين، والعكس صحيح. إن معرفة الكثير من سكان العالم الثالث للغات والثقافات الغربية أكثر من معرفتهم للغاتهم وثقافاتهم الوطنية اقترنت عموما عندهم بالشعور بالدونية إزاء الحضارة الغربية وبالاضطراب والارتباك على مستوى تماسك هويتهم الثقافية.

وهكذا، يتضح أن مشروع التنمية في مجتمعات العالم الثالث يشمل مستويات متعددة ليس أقلها أهمية كسب رهان التنمية الثقافية والنفسية. ولا شك أن رياح العولمة العاصفة شرقا وغربا اليوم تدعو أصحاب القرار وشعوبهم في المجتمعات الضعيفة والمهيمن عليها إلى سياسات تحميهم من الضياع والذوبان في حضارة «الآخر» صاحب القوة والتفوق. إن التغلب على تجليات «التخلّف الآخر» يعزز بالتأكيد من توازن مشروع التنمية في المجتمعات النامية، من جهة ، ويضعف من إمكانية فقدان الهوية والمرجعية الحضارية، من جهة أخرى ■

كاتب من تونس

عاصم الباشا

قارب إلى لسبوس

(مرثية بنات نعش)

نوري الجرّاح

رأيتُ البَرْقَ شَرقيّا
ولَاحَ فِي لُمَحٍ
وكانَ غَربِيّا
رأيتُ الشَّمسَ فِي دَمِهَا
مَبْلُولةً
والبَحْرَ مُضْطَرِباً
والآمسَ مَنْهُوباً مِنَ الكُتُبِ

لَوحٌ إغْرِيقِيٌّ

أيُّهَا السُّورِيُّونَ الآلِيمُونَ، السُّورِيُّونَ الوَسِيمُونَ، السُّورِيُّونَ الآشِقّاءُ الهَارِبُونَ مِنَ المَوتِ، أَنْتُم لَا تَصِلُونَ بالقَوارِبِ،
ولَكِنَّكُمْ تُولَدُونَ عَلَى الشَّواطِئِ مَعَ الزَّبَدِ.
تِبْرٌ هَالِكٌ أنتم، تِبْرٌ مَصْهُورٌ وَضَوعٌ مُصَوَّحْ.
مِنْ لُجَّةٍ إلى لُجَّةٍ فِي خَاصِرةِ بَحْرِ الرُّومِ، مَعْ نَجْمَةِ البَحْرِ
وَشَقِيقِها الحَبّارِ النّائِهِ، تُرْسِلُكمُ الآمْوَاجُ فِي ضَوءِ بَنَاتِ نَعْشٍ.

***

كَمَا تُولَدُ عَرَائِسُ البَحْرِ تُولَدُ الحَسْنَاواتُ السُّورِيَاتُ، فِي
ضَوءٍ رَاجِفٍ ويَطَأنَ بِرَاحَاتِ أَقْدَامِهِنَّ الرَّخْصَةِ المُجَرَّحَةِ
حَصَى لِسْبُوسْ وَرَمْلِهَا الرَّمَادِي.
انْزِلْنَ مِنْ فَاكِهَةِ الشَّامِ
إلَى حِجَارَةِ الآلَمْ.

***

أيُّهَا السُّورِيُّونَ الآشِقّاءَ، السُّورِيُّونَ المُتَدَافِعُونَ مَعَ المَوجِ،
السُّورِيُّونَ المَقْتُولُونَ فِي الضِّفَافِ، المَحْمُومُونَ المُتَلَهِّفُو
نَ عَلَى السَّواحِلِ المُعْتِمَةِ بِوُجُوهٍ صَبِيحَةٍ، هُنَا، فِي لِسْبُوسْ
الَّتِي طَالَمَا أَبْكَتْهَا طُرُوَادَةُ..

تَعَالُوا لَاقَبَّلَ خُدُودَكُمُ المُتَوَرِّدَةَ مِنَ الْجَزَعْ.

***

تَعَالُوا يَا أَحِبَّائِيَ، يَا مَنْ الْتَمَعَتْ فِي عُيُونِكمُ رِمَالُ السَّواحِلِ،
وَتَمَوَّجَ الشَّرْقُ فِي نُحَاسِ وُجُوهِكُمُ سَنَابِلَ ذَهَبٍ. اِنْهَضُوا
كَمَا نَهَضَتْ فِي خَيَالَاتِ خُدُودِكُمُ الآسِيلَةُ جِبَالٌ عَالِيَةٌ. إنَّكُمُ
لَتَمِيسُونَ فِي خَيَالِيَ كَمَا مَاسَتْ فِي هَوَاءِ أَيَامِكُمُ أَشْجَارُ
الْحُورِ وتَطَايَرَتْ أَزْهَارُ التُّفَاحِ فِي هُبُوبِ عُبُورِكُمْ. تَعَالَوْا فِي
عَتْمَةِ لِسْبُوسْ، أَيُّهَا السُّورِيُّونَ الخَارِجُونَ مِنْ لَوحِ الآبجديَّةِ
المَكْسُورْ.

***

اِنْزِلُوا وكُونُوا دَمَ الضَّوْءِ وحُرُوفَ اللُّغَةْ.

***

كَيْفَ، يَا طِفْلِيَ الصَّغِيرَ، لَمْ تَصِلْ إِلَى حُضْنِيَ، كَيْفَ رَدَّتكَ
المَوجةُ عَنِّيَ وتَرَكَتْكَ هُنَاكَ عَلَى شَاطِئٍ إِزْمِيرَ؛ مَلَاكاً بِلَا
جَنَاحَين.
أَجُودُ الْخَمْرِ حَمَلْنَاهُ مِنَ اللَّاذِقِيَّةِ فِي زِقَاقٍ؛ أَجْوَدُ الخَمْرِ؛
عِنَبٌ فِي قَوَارِبِ الْقَبَارِصَةِ، عَلَى أَكْتَافِ بَحَّارةٍ مِنْ كَرِيتْ.
عِنَبُ الشَّامِ، مِنْ دَارِيَّا، ودُوُمَا وَوَادِيَ الشَّآمِيَاتِ عَلَى أَيدِيهِنَّ
أَدْهَانٌ طَيِّبَةٌ.
أَرْسَلْتُ شَقِيقَاتِيَ الْجَارَاتِ يَحْمِلْنَ المَاءَ، ذَهَبْنَ بِالْمَاءِ الْعَذْبِ
إِلَى الشَّاطِئِ، وَرَجَعْنَ بِصَبِيٍّ قُلْنَ إِنَّهُ نَائِمٌ، وَلَمَّا مَدَدْنَهُ فِي
المِلَاءَةِ، رَأَيْنَاهُ بِلَا وَجْهٍ.
فِي الفَجْرِ قَلَّبَتْنِي أَفْكَارٌ كَانَتْ ضَوْءاً أَخْضَرَ وَضَوْءاً أَزْرَقَ؛
مَوجَاتٌ بَارِدَةٌ حَمَلَتْ غَنَائِمَ وأَسْلَاباً لِبَحَّارةٍ وَمُسَافِرِينَ غَرِقُوا
فِي بَحْرٍ بَعِيدْ.

محمد خياطة

تَسْتَقْتِلُونَ عَلَى القَوَارِبِ، وَيَبْتَلِعُكُمُ البَحْرُ دُونَ لِسْبُوسْ،
وأَمُوتُ فِي صِقِلِّيَّةَ هَارِبَةً مِنَ الْبَيتِ. لَا تُصَدِّقُوا بُوسِيدُونَ، ولَا
قَارِبَ عُولِيسَ. لَا تُصَدِّقُوا الرَّسَائِلَ ولَا تُصَدِّقُوا الْكَلِمَاتِ. لَمْ
يَبْقَ مِنْ قُدْمُوسَ الهَارِبِ بِشَقِيقَتِهِ مِنْ صُوَرِ الْمُحْتَرِقَةِ سِوَى
حُطَامٍ فِي قَارِبٍ.

صَوتْ

أَهْرُبُ مِنَ الْمَوْتِ بِعَرَبَةِ الْمَوْتْ،
السَّمَاءُ تَرْمِيني بِأَجْنِحَةٍ مُمَزَّقَةٍ، لأَتَخَبَّطَ فِي دَمِي
وَفِي
دَمِهَا
أَتَخَبَّطَ
وأَفُوزَ بالْغِيَابْ.

***

والآنَ، فِي دِمِشْقَ
لِي صُورَتَانِ؛
قَبْضَةٌ تُهَشِّمُ البَابَ،
دَامِيَةً،
وَجَبْهَةٌ مَفْجُوجَةٌ تَطْرُقُ.
لَكَأَنَّني مُسَجًّى
فِي
مَا
أَرَى
وَذَاهِبٌ فِي مَصِيرِيْ.

صَوتْ

أَبَابُ البيتِ هَذَا،
أَمْ أَنَا والظِّلُّ بَابٌ فِي خَيَالِ الْبَيتِ؟
والشَّمْسُ الَّتِي كَانَتْ هُنَا
يَوماً،
عَلَى زَغَبِ الصِّبَا،
أَمْسٌ
وَهَذَا البَابُ
ظِلٌّ وَاقِفٌ
فِي شَمْسِ أُغْنِيَتِي.

صوت

أَعُودُ لَأَفْتَحَ الْبَابَ الَّذِي أَطْبَقتُ
فِي الْأَعْوَامِ،
أَمْشِي فِي خَلَاءٍ رَاعِبٍ
والظِّلُّ الَّذِي أَهْدَاهُ بَابُ الْبَيتِ لِلشَّمْسِ
يُؤَرْجِحُ نَفْسَهُ
فِي
الظِّلِّ
مُنْكَسِراً
وَيَتْرُكُ خُطْوتِي مَبْلُولَةً فِي صَمْتِ أُغْنِيَتِي.

صَوت

تُرِيدِينَنِي فِي لِبَاسِ الشَّهِيدِ
وفِي مَاءِ صَمْتِكِ
مُسْتَلْقِيَا؛
مَشِيئَتُكِ
أَنَّنِي
زَهْرَةٌ
فِي عُرْوَةِ الْقَمِيصْ.

صَوتْ

لَو كَانَ لِي قَدَرٌ سِوَى قَدَرِي
لَمَا أَجْبْتُ لِي اسْمَاً يُسَمِّيهِ
سَواكِ،
يَا شآمُ..
يَا أُخْتِيَ الصَّغِيرةَ، أَنْتِ
يَا
ضَوْءَ
الْفَرَاشَةِ
فِي شِتَاءِ الْأَرْضِ،
ويَا دَمَ التَّارِيخْ.

لَوحْ

II

تَرَقَّبْتُ فِي قَلَكِ الدَّبْرَانِ طَالِعي،
تَرَقَّبْتُ القَوسَ الَّتِي أَطْلَقَتِ السَّهْمَ، جَازَ الغَامِضَ، وأَصَابَ
كَاحِلَ القَدَرِ..
وَفِي حَافَّةِ الْجُرْفِ،
عِنْدَ صَرْخَةِ المُنْتَحِر
تَرَقَّبْتُ ظُهُورَ بَنَاتِ نَعْشٍ..
رَأَيتُ شُهُباً
تَسَّاقَطُ،
وَظَنَنْتُ البَرِيدَ بَرِيدِي.

***

وَفِي شُرْفَةٍ مُظْلِمَةٍ مِنْ سُورةِ الأَمْسِ،
جَلَسْتُ
لِلَيَالٍ عَشْرٍ،
وَتَرَقَّبْتُ
فَمَا وَصَلَتْ قَافِلةٌ بِصَاحِبٍ،
ولَا رَجَعَ طَائِرٌ بِرِسَالَتِي.

صَوتْ

مُسَافِرٌ فِي صَحْرَاءَ،
غَايَتِي
أَنْ ضَلَلْتُ وأُرِيدُ أَنْ أَرْشُدَ،
وَأَعُودَ مِنْ أَبَدٍ تَوَهَّمْتُ إِلَى يَومٍ لَا تَفْنَى فِيهِ فَاكِهَةٌ،
ولَا يَبْلَى ذَهَبٌ.

صَوتْ

دَمِي لَا يُرِيدُنِي حَيَّاً،
دَمِي يَهْرُبُ مِنِّي،
يَتَسَرَّبُ مِنْ شَرَايِينِي
ويُرِينِي ارْتِجَافَتِي،
دَمِي يَمْلَأُ يَدِي،
وَيُلَطِّخُ الْحِجَارةَ والنَّوافِذَ والأَشْجَارْ.
دَمِي
لَا
يُرِيدُنِي،
يَا
حَبِيبِي.

***

سَأَقُولُ لِأُمِّي،

أَنَا الْخَائِفُ
مِنْ هَاوِيةِ دَمِي:
لِمَاذَا وَلَدْتِنِي فِي هَذَا الْكِتَابِ وَتَرَكْتِنِي أَتَقَلَّبُ فِي مَصِيرِي،
وَفِي
مَهْدِهِ
أَتَرَعْرَعُ.

صَوتْ

فِي بَاحَةِ الْأُمَوِيِّ أَقِفُ
وأَجْلِدُ نَفْسِيَ بالسَّلَاسِلِ،
أَجْلِدُ وأَجْلِدُ وأَجْلِدُ حَتَّى لَا يَبْقَى فِي جَسَدِيَ مَطْرَحٌ وَلَيسَ
فِيهِ جُرْحٌ يَصْرُخُ: يَا حُسَين...
وَبِسَيفِ ذِي الفَقَّارِ أُدْمِي جُمْجُمَتِي.
مَنْ أَنَا؟

***

فِي بَاحَةِ الْأُمَوِيِّ،
أَخِيراً
فِي بَاحَةِ الْأُمَوِيِّ
جَسَدِي يَشْطُرُ التَّارِيخَ، جَسَدِي يُمَكِّنُ نَصْلَ الْمَلْهَاةِ مِنْ نَسْلِ
مُعَاوِيَةَ ويَزِيدْ.

لَوحْ

III

تَعَالَ نَمْشِي تَحْتَ سَمَاءٍ صَامِتَةٍ وَلهَا لِسَانٌ حَجَرِيٌّ
نَمْشِي عَلَى السَّنَوَاتِ.
نَمْشِي، نَمْشِي، وَنَتَمَرَّنُ،
نَمْشِي وَنُرْسِلُ الْكَلِمَاتِ مِنْ لِسَانٍ إِلَى لِسَانْ.
تَعَالَ نَفْتَحُ الْقَامُوسَ وَنُسَلِّمُ عَلَى الْكَلِمَاتِ،
نَفْتَحُ الصَّحَائِفَ وَنَقْرَأُ فِي الْوَرَقِ مَا كَتَبَ الشُّعَرَاءُ.
تَعَالَ نَمْشِي حُفَاةً عَلَى الصَّمْتِ، حُفَاةً، لِئَلَّا نَجْرَحَ الْكَلِمَاتْ.

***

لِمَنْ هَذَا الْقَمِيصُ بِيَاقَةٍ دَامِيَةٍ
لِمَنْ هَذَا الْمِعْطَفُ عَلَى الْمِشْجَبِ
يَقْطُرُ دَمَاً
وَهَذَا الْأَثَرُ مِنْ خُطْوَةٍ عِنْدَ الْبَابِ،
والرَّائِحَةُ الغَرِيبَةُ فِي أُصُصِ الزَّهْرِ،
وَتِلْكَ الصَّيحَةُ الْمُعَلَّقَةُ فِي سَمَاءِ الْمَنْزِلِ،
لِمَنْ تِلْكَ الصَّيحَةُ؟

***

سَأَمْشِي مَعَكَ وَأَمْشِي مَعِي
لِأَسْمَعَ خَطْوَتِي عَلَى رَصِيفِ الْبَحْرِ
خُطْوَةً فِي الظِّلِّ وَخُطْوَةً فِي النُّورِ الجَرِيحِ؛
النُّورِ الْمُحَطَّم، النُّورِ الْمُمَزَّقِ عَلَى حَافَّةٍ
والَّذِينَ عَبَرُوا الْأَمْسَ أَشْبَاحٌ هَائِمَةٌ فِي نُورٍ مُحْتَرِقْ.

صَوتْ

فِي الطَّبِيعةِ الشَّفَّافَةِ أُمَشِّيك، فِي الطَّبِيعةِ الشَّائِكَةِ
الْغَامِضَةِ الْمُرَوِّعَةِ
تَدَرُّجُ الْمَوتِ عَلَى الضَّحِكَةِ
السَّعَادَةُ
قِرْطٌ يَلْمَعُ وَيُشْعِلُ النُّزْهَةَ
صَرْخَةُ آذَارَ
قَمِيصُهُ وَسَاعِدِهُ.

لَوحْ

IV

كُنْتُ أَنْتَظِرُ رِسَالَةً مِنْ مَدِينَةٍ أُخْرَى
كُنْتُ أَنْتَظِرُ الشَّمْسَ فِي رِسَالَةٍ وَالْقَمَرَ فِي رِسَالَةٍ،
لَكِنَّ أَشْخَاصاً ظِلَالاً، أَشْخَاصاً غُبَاراً حَجَبُوا نَهَارَكَ،
وَتَفَرَّقُوا..
والْآنَ لَيلٌ مَقْتُولٌ فِي لَيلٍ غَرِيقٍ،
والشَّمْسُ والْقَمَرُ شَقِيقَانِ هَالِكَانْ.

***

لَوْ كُنْتَ طِفْلَ يَدِيَ النَّحِيلَةِ، لَوْ كُنْتَ عَينِيَ الْوَسْنَى،
رَأَتْ وأَطْرَقَتْ،
لَكُنْتُ صَمْتَ اسْتِلْقَاءَتِك فِي عُشْبٍ،
وكنتَ حِيرَةَ الْبُرْهَةِ.

***

يَومُكَ الْقَدَرُ الصَّارِخُ،
الْمَصِيرُ
وَحَيَاتُكَ الْمَاءُ فِي لَيلٍ.

صَوتْ

أُتْرِكُ الشَّوكَ فِي الإِكْلِيلِ
وَالْخَشَبَ مُجَرَّحَاً،
أُتْرِكُ الْكِتَانَ مُبَلَّلاً
والشَّفَقَ حَائِراً بِدَمِ الْمُسْتَلْقِي.
صَوتُكَ فِي صَدَفَةٍ،
ضوءٌ مُرْسَلٌ مِنْ شُرْفَةِ الْأَمْسِ، وَالْوَرْدَةُ فِي لَيلٍ.
أُتْرُكْ لِي حَصَى الشَّاطِئِ،
وآنْدَفِعْ،
لِأَرَى الْبَحْرَ
مَوجَةً وَرَاءَ مَوجَةٍ،
وَالشِّراعَ عَلَى البَحْرِ صَوتَ الْغَرِيقْ.

لَوحْ

V

فِي الْأُسبوعِ الْمُقْبِلِ
فِي الْأُسبوعِ الَّذِي أَقْبَلَ، وَلَمْ يَصِلْ
وَوَصَلَ، وَلَمْ يَكُنْ لَهُ مِقْعَدٌ؛
فِي الْأُسبوعِ
مُتَلَفِّتاً
بِقَامَتِهِ وَقِيَافَتِهِ الْفَاتِحَةِ شَهِيَّةَ الْمُنْتَظِرِ
سَأَجْلِسُ مَعَكَ عَلَى مِقْعَدٍ فِي حَدِيقَةْ.
تِلْكَ أُغْنِيَةٌ قَدِيمَةْ.

***

أَجْلِسُ مَعَكَ فِي الْحَدِيقَةِ وَتَجْلِسُ مَعِي فِي مَنَامِي.

***

الْحَدِيقَةُ الَّتِي أَخْرَجْتُهَا مِنْ كِتَابِ الْمَحْفُوظَاتِ تَمُدُّ لِسَانَها
لِبُسْتَانِيَ الصَّغِيرِ الْمُهْمَلِ فِي طَرَفِ الصُّورَةِ.
أُوَّاهُ، يَا بُسْتَانِيَ الصَّغِيرَ الْمُحْتَرِقَ فِي غُوطَةِ دِمَشْقَ
الْمُحْتَرِقَةِ..
وَدِمَشْقُ شُرْفَةٌ نَمْرُودْ
وَهَاوِيَةٌ فِي جَسَدْ.

***

سَأَكْتُبُ إِلَيكِ، يَا دِمَشْقُ الْمَحْبُوسَةُ وَرَاءَ الشَّمْسِ وَفِي يَدِكِ
الْمَغْلُولَةِ كِتَابٌ مُمَزَّقٌ
وَعَلَى جَبْهَتِكِ الْمَفْجُوجَةِ بِبَلْطَةِ فَارِسٍ دَمٌ صَارِخٌ بِاسْمِيَ..
دَمٌ يُسَمِّينِي،
وَيَهْلَكُ
دَمِي لَا يُرِيدُنِي،
يَا
دِمَشْقُ.

صَوتْ

شُكْراً لَكُمْ
شُكْراً لِهَذَا الْبَحْرِ
شُكْراً لَأَزْمِيرَ الحَزِينَةِ
شُكْراً لتلكَ المَوجةِ العَذْرَاءِ
حَمَلَتْنِي مِنْ يَدَيْ أُمِّي
لتُعِيدَ الْأَرْضَ لِي
لِتَكُونَ الْأَرْضُ، كُلُّ الْأَرْضِ، مُنْذُ اليومَ، قَبْرِي.

***

شُكْراً لَكُمْ،
شُكْراً لِآلِهَتِي الَّتِي ماتتْ عَلَى الْأَسْوارْ
شُكْراً لِطَرْوَادَةَ الَّتِي احْتَرَقَتْ
لِمَرَاكِبِ الْإِغْرِيقِ
لَمْ تَرَتِي.

***

شُكْراً لِأُورُوبَا السَّعِيدَةِ
بِأَسَاوِرِهَا
لَمَعَتْ لِأَسْنَانِ الْعَبِيدِ
وَيَدَاهَا المُغَلَّلَتَانِ بِالْأَفْكَارِ
تَنْزِفَانِ
ذَهَباً وَفِضَّةْ.

***

شُكْراً لَكُمْ، يَا أَهَلَ إِزْمِيرَ الْجَمِيلَةْ
لِلسَّمكةِ الْمُلَوَّنَةِ، وَالْأُغْنِيَةِ الرَّاجِفَةْ.
شُكْراً لِخُلْجَانٍ آسِيَا تُرْسِلُنِي فِي التَّوابِيتِ عَلَى الْمَاءِ،
وَمَلْفُوفَاً بِرِسَالَتِي.

***

شُكْراً لَاغْنِيةِ المُغَنِّي
لَيسَ لِي وَجْهٌ
لِيَقْرَأَ التَّارِيخُ فِي وَجْهِي عَلَامَتَهُ،
وَمَا قَالَ بُولسَ لِبُطْرُسَ،
وَمَا فَسَّرَ الْمُفَسِّرُ فِي هَامِشِ الْمَقْتَلَةْ.

***

عَلَى سَاحِلِ بَحْرِ إِيْجَةَ رَأَيتُ صُورَتِي غَائِمَةً فِي صُوَرٍ
وَسَمِعْتُ شَهْقَةَ الْمَوجَةِ وَبُكَاءَ السَّلْطَعُونْ.
شُكْراً لِزَبَدِ الْبَحْرِ،
لِلرَّايةِ
وَالْقِنْدِيلِ
والْحَبَّارِ..
شُكْراً لِحُزْنِ الرَّمْلْ.
عَلَى سَاحِلِ الْبَحْرِ تَحْتَ سَمَاءِ طِرْوَادَةَ
ومِرَاكِبُ الْإِغْرِيقِ تَبْتَعِدُ.

***

شُكْراً لَكُمْ،
شُكْراً لِهَذَا الصَّمْتْ،
سَمِعْتُ الْأُغْنَ تُغَنِّي
لِي
والقُفَّاعَاتِ تَتَخَاطفُ هِيَ وَالضَّحِكَاتُ
وَجْهِيَ القَدِيمْ.
كُلُّ وجْهٍ قِنَاعٌ وكُلُّ قِنَاعٍ رُوحٌ شَارِدَةْ.

لَوحْ

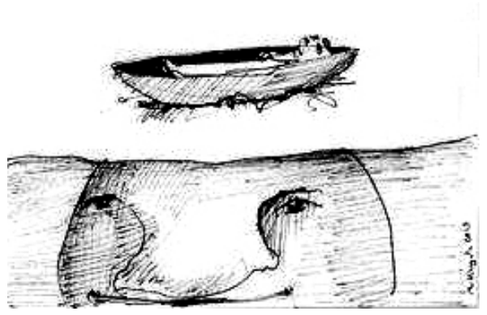
VI

وَمَاذَا لَوْ كُنْتُ بِقِيتُ ذَلِكَ الصَّبِيِّ بِصَنْدَلٍ بُنِّيٍّ وَقَمِيصٍ
أَصْفَرَ، والشَّمْسُ فِي كَلِمَاتِي مَغْسُولَةٌ وَمَنْشُورةٌ عَلَى حَبْلٍ.
مَاذَا لَوْ كُنْتُ عِشْتُ فِي كَنَفٍ وَالْأُمَّهَاتُ يَمْلَأْنَ الْأَبَارِيقَ
بِشَرَابِ التُّوتِ، وَجَنَبَاتِ الْبَيتِ بِالْهَمِسِ:
أُتْرُكْنَهُ نَائِمَاً..
وَالْأَخَوَاتُ يَسْمَعْنَ وَيَضْحَكْنَ:
هَلْ كُنْتُ سَأَعِيشُ كُلَّ هَذَا الْوَقْتِ، بِعَينٍ تَرَى الْعَالَمَ مَائِلاً،
وَالْعَبَسَ مُنْقَضَّاً بِالْفُؤُوسْ.

***

يَا لِي مِنْ مَارِقٍ فِي عَرْضٍ وَمُتَهَاوٍّ فِي طُولٍ.

محمد خياطة


محمد خياطة

التِّلِفزْيُونُ يَمْلَأُ الْمَنْزِلَ بِالصُّورِ، وَحَيَاتِي شَرِيطٌ صَامِتٌ.

***

لَوْ كُنْتُ بَقِيتُ، لَوْ كُنْتُ مَعِيَ، الْآنَ، فِي ضُحَىً، فِي مَا سَجَّى اللَّيْلُ فِي طَوَلِ الْبَيَتِ،
فِي الْمُسْرِعِ وَالصَّامِتِ، فِي الْعَدَدِ وَالْآحَادِ؛
إِنَّمَا بِدْعَةُ مَنْ تَمَدَّدَ فِي صَائِفَةٍ وَأَخَذَتْهُ سِنَةٌ مِنْ نَوْمٍ، وَلَمْ يَعْرِفْ كَيْفَ يَنْهَضُ، وَلَا كَيْفَ يَعُودُ؛ وَلَا كَيْفَ يَعُودُ.
لِأَنَّنِي، هُنَا، فِي وَهَدَةٍ، وَيَدِي مُخَدَّرَةٌ، كَمَا لَوْ كَانَ الْعَالَمُ كُلُّهُ شِتَاءً، وَأَنَا سَاكِنُهُ.

صَوْتْ

رَبِحْتُ يَوماً غَرِيباً عَلَى الْبَحْرِ
رَبِحْتُ نُورَ الْفِكْرَةِ
الْخَيطَ الْخَفِيفَ
لِمَشْيَتِيَ
فِي نُورِ غُرْفَتِكِ الْخَفِيفِ
وَفِكْرَتِي
وَخَسِرتُ مَا قَالَ الْمَسَاءْ.

***

رَبِحْتُ شَمْساً فِي ظِلَالٍ
وَمَتَاهَتِي
خُطْوَةٌ فِي يَومِكِ أو زَهْرةٌ فِي نَومِكِ.

***

رَبِحْتُ صَوْتَكِ يَنْفِرُ
وَعْلاً
عَلَى سَطْحِ يَومِي
جَرِيحاً كَشَمْسٍ رَجَعَ بِهَا السَّهْمُ.

***

وَبَينَ لَهْوٍ وَلَهْوٍ
رَأَيتُ قَطْرَةَ الدَّمِ
تَتَفَلَّقُ
عَنْ كَوكَبٍ
وَالسَّهْمَ فِي كَاحِلِ النَّهْرِ.

صَوتْ

بِرَبِّكَ، أَيُّهَا الْحَجَرُ الْقَدِيمُ،
بِرَبِّكَ، أَيُّهَا الْقَمَرُ، يَا الْمُعَلَّقُ مِنْ سَحِيقٍ فِي مَمَرٍّ
عَلَى خَلِيجٍ،
بِرَبِّكَ؛
السُّفُنُ لَا تُرَى مِنْ هُنَا،
قَالَ النَّسِيمُ،
وَالرَّايَاتُ طُوِينَ فِي غَيْبٍ.
بِرَبِّكَ، أَيُّهَا الْغَسَقُ مُخْتَطَفاً إِلَى مَهَاوٍ
فِي لَهَبٍ
وَآلِهَةٍ نَامُوا عَلَى صُوَرِ أَبْطَالِهِمُ الْهَالِكِينَ نَومَ سَائِسِينَ تَكَسَّلُوا
فِي شَمْسٍ؛

محمد خياطة

بِرَبِّكَ،
مَنْ رَمَى السُّورَ بِالْكِتَانِ مُشْتَعِلاً،
وَهَوَى عَلَى الطِّلَّسْمِ بدَمِ الْبِكْرِ؟

لَوحْ

VII

وَدَاعاً لَكِ أَيَّتُهَا الْعَرَبَةُ مُطَهَّمَةً،
وَدَاعاً لِخَشَبِ اللَّوزِ، لِلصَّدَفِ مِنْ دِمَشْقَ فِي خَشَبِ اللَّوزِ،
لِلْهَوَاءِ وَمَا صَوَّحَ فِي صَيفِ أَنْطَاكْيَةَ،
لِلْعَذْرَاءِ تَحْتَجِبُ وَرَاءَ فِتْنَتِهَا..
وَدَاعاً لِلطُّهْرِ دِمَشْقِيّاً، لِلْحَيَاءِ السُّورِيِّ مَاجِناً فِي التَّطْرِيزِ،
لِلْمِنْدِيلِ
فِي شَهْقَةِ الْعَذْرَاءِ..
وَدَاعاً، لِفِتْيَةٍ يَتَنَاظَرُونَ مِنْ أَعْلَى السُّورِ،
وَيُبْصِرُونَ آبَاءً وَإِخْوَةً تَهَاووا فِي جَلَبةٍ وَظِلَالٍ.
البَوَابَاتِ سُدَّتْ بِالْمَصَارِعِ وَحَامَتْ عَلَى الْأَقْوَاسِ نُسُورٌ زَاعِقَةٌ.

***

وَدَاعاً لِنَظْرَةِ الْأُمِّ فِي رِائِحَةِ الدُّفْلَى، لِلظِّلَالِ،
لِشَجَرَةِ التُّوتِ فِي نَدَىً مُحْتَرِقٍ
وَدَاعاً لِتَلْوِيحَةِ الْقَعِيدِ بِبَابِ السُّوقِ..
هُنَا تَهْلُكُ الْفِتْنَةُ فِي نَومِهَا، وَيَذْوِي الْيَافِعُ فِي ضَوءِ الرُّمْحِ.

صَوتْ

أُوَدِّعُ الشَّمَالَ، قِلَاعاً مُحْتَرِقَةً، غِلَالاً تُرِكَتْ لِوَحْشِ الْفَلَاةِ،
بِلَدَاتٍ وَرَاءَ تِلَالٍ مَتْرُوكَةٍ لِطَارِقِي السَّبِيلِ،
وَأَنْعَاماً أُهْرِقَ دَمُهَا عَلَى طُولِ السَّاحِلِ
لِيَخْطُوَ الْعَسْكَرِيُّ
بالسَّيفِ..
يَا لَسُورِيَّةَ التَّائِهَةَ كَنَشِيدٍ مَزَّقَتْهُ عَصْفَةُ هَوَاءٍ
يَا لَبَنِيهَا فِي سَمَرٍ،
يَا لَعَطَشِ الصَّبَايَا، يَا لَأَلَمِ الصَّوتِ،
وَيَا لَنَشِيدِيَ
لَا
نِهَايَةَ
لَهُ.

صَوتْ

نَزَلْتُ مِنْ جَبَلٍ فِي دِمَشْقَ،
نَزَلْتُ
فِي شَمْسِ جُوبِيتَر،
وَفِي فَرَحِ الصَّبِيَّةِ رَأَيتُ شَرَائِطَ الدَّمِ ضَاحِكَةً..
لَمْ يَكُنْ لِلْمَدِينةِ رَبٌّ يَصِفُ ابْتِسَامَةَ الْهِلَالِ.

***

نَزَلْتُ فِي إِهَابِ
الصَّارِخِ
وأَنْطَقْتُ الصَّخْرَةَ اسْمَكِ.

***

النَّبَاتَاتُ عَلَى قَوْسِ الرُّخَامِ فِي صَيْحَةِ الشَّمْسِ
انْحَنَتْ هِيَ الْأُخْرَى،
وَنَاوَلَتْكِ.

***

الْأُمْنِيةُ كَتَبَتِ السَّاعةَ
وَالْعَابِرُ
أَوْجَعَ الظِّلَّ.

***

بِالْمِطْرَقَةِ والْإِزْمِيلِ وَمَعِي خَارِطَةٌ لِظَهْرِكِ
نَزَلْتُ
لَمْ يَكُنْ لِبَرَدَى اسْمٌ، ولَا لِلْوَهْمِ حَبِيبٌ.

***

والْآنَ، فِي الْآفِلِ والْغَارِبِ، فِي الْمَائِلِ ظِلّاً، فِي الضَّاحِكِ، فِي شَمْسِ آخِرَةِ النَّهَارِ،
فِي صَيْحَةِ الْمَاءِ، فِي دَلَالِ الْيَفَاعَةِ، الصَّحَائِفُ تَدْمَى،
والْكَلِمَاتُ تَتَسَرَّبُ وَالْعَدَمُ،
خُذْنِي مِنْ يَدِيَ، وَاتْرُكِ الْعَلِيلَ يَمْرَحُ فِي شَعْرِيَ،
اتْرُكْنِيَ أَرَى،
فِي الْعُيُونِ
وَاتْرُكْنِيَ أَسْأَلُ،
لَنْ يَكُونَ فِي وُسْعِيَ غَيرَ هَذَا الصَّمْتِ
هَدِيَّةُ قَلْبِي لِمَا تَبَقَّى مِنْ خُطُوَتِي.

صَوتْ

وَفِي لَوْحٍ آخَر، قَالَ الْهَارِبُ لِلْبَحْرِ
اتْرُكْنِي حُفْنَةَ هَواءٍ فِي سَاعَةٍ
بُرْجَاً يَتَصَدَّعُ فِي خَفْقَةٍ
ضَرْبَةَ حَظٍ
عَمْيَاءَ
لِأَكُونَ
فِي الْأَثَرِ كُلَّمَا...
وَفِي مَا أَهْرَقَ الزَّمَنُ،
وفِي مَا
لَمْ
يَكُنْ

لَا فِي الشَّمَالِ،
ولَا فِي الْجَنُوبِ،
ولَا فِي خَالِصِ الشَّرْقِ، حَيْثُ نَفَرَ دَمُ الْوَعْلِ،
وَمَرَّغَتِ الظِّلَالُ الْأَبَدَ فِي فُرُشٍ دَامِيَةٍ.
هُنَاكَ قَالتْ عَارِفَةٌ مَا قَالَ مُغْمِضٌ لِنَائِمَةٍ،
وَمَا ارْتَسَمَ فِي الصُّورَةِ
بِلَا أَلَمٍ
وَلَا كَلِمَاتْ.

صَوتْ

نَزَلْتُ مِنْ أَمْسِ الْجَبَلِ
لَمْ يَكُنْ قَابِيلُ
بَعْدُ،
ولَا جَنَاحُ الْغُرَابِ
كَانَ هَابِيلُ غَافِلاً يَتَمَرْأَى فِي ابْتِسَامَةِ النَّهْرِ.

***

نَزَلْتُ مِنْ جَبَلٍ، وَنَزَلْتُ مِنْ شَمَالٍ،
الْفُرَاتُ كَانَ فِكْرَةً
وَالطَّمْيُ فِكْرَةً،
والْعَابِرُ، كَانَ، إِنَّمَا فِي خَيَالِ مُنْصِتٍ، فِكْرَةَ نَائِمٍ فِي التُّرَابْ.

لَوحٌ إِغْرِيقِيٌّ

VIII

أَيُّهَا السُّورِيُّونَ الْهَلَاكِيُّونَ، السُّورِيُّونَ الْمُرْتَجِفُونَ عَلَى السَّوَاحِلِ، السُّورِيُّونَ الْهَائِمُونَ فِي كُلِّ أَرْضٍ، لَا تَمْلَأُوا جُيُوبَكُم بِتُرَابٍ مَيتٍ، أُهْجُرُوا الْأَرضَ تِلْكَ وَلَا تَمُوتُوا. مُوتُوا فِي الْمَجَازِ، وَلَا تَمُوتُوا فِي الْحَقِيقَةِ. أُتْرُكُوا اللُّغةَ تَدْفِنُكُمْ فِي أَوْصَافِهَا، ولَا تَمُوتُوا وتُدْفَنُوا فِي تُرَابٍ. لَيسَ لِلتُّرَابِ ذَاكِرَةٌ سِوى الصَّمْتِ. أَبْحِرُوا فِي كُلِّ جِهَةٍ، وَفُوزُوا بِضَجَّةِ أَرْوَاحِكُمْ. وَوَرَاءَ الْعَاصِفَةِ والْهَشِيمِ انْهَضُوا فِي كُلِّ لُغَةٍ وَكُلِّ كِتَابٍ وَكُلِّ أَجَلٍ وَكُلِّ خَيَالٍ، واضْطَرِبُوا فِي كُلِّ تُرَابٍ، وَانْهَضُوا كَمَا يَنْهَضُ الْبَرْقُ فِي الْأَشْجَارْ■

لندن مابين صيف 2015 وشتاء 2016

فادي يازجي

النقد والحرية

التمييز بين الحقيقي والزائف

إبراهيم الحيدري

يعتبر النقد ظاهرة من ظواهر التاريخ والمجتمع والثقافة التي مهدت الطريق إلى تطور مفهوم النقد في أبعاده الاجتماعية والثقافية والفلسفية والسياسية. فلسفيا، بدأ النقد حسب الموضوع ثم أصبح حسب الكلمة. وجاءت كلمة نقد (Kritik، Critic) لأول مرة في اللغة الإغريقية (techne)، بمعنى الاختبار أو الحكم، الذي يعتبر أهم المقدرات عند الإنسان التي تحفظه من الخطأ أو الخديعة، وبصورة خاصة، فيما يخص الشخص ذاته، وهو ما أطلق عليه بـ"النقد الذاتي"، وفي ذات الوقت دلت كلمة "نقد" على نوع من الجدل العقلي أو النشاط المتميز للعقل من أجل الوصول إلى معرفة أخرى.

تشير كلمة نقد إلى تقنية Technik أو فن Kunst و"تقنية الأخلاق" أي إلى نفس معنى الحكم أو إصدار قرار أخلاقي، وهو المعنى الذي انتقل إلى الفلسفة الأخلاقية. والحال أن الفلسفة منذ قرون هي نظام للعمل النقدي الذي ميزه بلوتارخ في نظريته: بين ما هو الجميل/الأصيل عن القبيح/المشين، وكذلك بين ما هو العادل وغير العادل. وبإيجاز شديد: يعني ما هو القصد، وما هو المخرج؟

أهمية النقد تكمن إذن في التمييز بين ما هو حقيقي وغير حقيقي، وبين ما هو جميل وقبيح عن طريق إصدار حكم عقلي يبين ما هو الأفضل والأجمل من الظواهر عامة.

وكان من الطبيعي أن يأتي دور العقل في المرتبة الثانية بعد الإيمان وبخاصة بعد توسع نفوذ الكنيسة وهيمنتها على المجتمع حيث أخذ مصطلح النقد يشير إلى عملية إصدار أحكام صحيحة تستند على معلومات حقيقية تتعلق بدراسة النصوص القديمة، سواء كانت كلاسيكية أو مقدسة، واستخدم كسلاح ذو حدين من قبل الاتجاهات الدينية المختلفة آنذاك. فقد استخدمه الكاثوليك كمنهج لغوي للتدليل على أهمية ودور الكنيسة مثلما استخدمه البروتستانت في دعم أولوية الاعتماد على الكتاب المقدس ذاته. وقد أكد القديس أوغسطين على قاعدة أصولية مؤداها "ان سلطة الكتاب المقدس هي أكبر من جميع قوى العقل الانساني". وبعد تنامي الفلسفة المدرسية، أخذت هذه النظرة تتغير بالتدريج وذلك بفعل أفكار أريجين الفلسفية، الذي كان معاصرا للفيلسوف العربي أبو يوسف الكندي. كما كان أول فيلسوف أوروبي ربط بين سلطة العقل وموضوع الدين، وأكد بأن أيّ سلطة لا تقوم على العقل تعتبر سلطة كسيحة، وأول من أعطى لنفسه الحرية في تفسير النصوص الدينية تفسيرا عقلانيا، ولذلك نظرت الكنيسة إلى أفكاره بعين الرّيبة والحذر، وأمرت بحرق كتبه وطرده من الكنيسة. كما كان القديس أنسلم، الذي عاش في القرن الثاني عشر الميلادي، أحد الدعاة إلى تحكيم العقل في أمور الدين.

وخلال القرن الثالث عشر ازدادت النزعة العقلية «النقدية» على إثر اتصال الأوروبيين بالعرب والمسلمين عن طريق الحروب الصليبية وترجمة أمهات الكتب الفلسفية للمفكرين العرب إلى اللغة اللاتينية وبخاصة مؤلفات الكندي وابن سينا والفارابي وابن رشد. ومع بدايات القرن الرابع عشر، الذي جاء محمّلا برياح التغيير، تزعزعت الأبنية الفكرية القديمة وتفجرت الصراعات بين الأنظمة الملكية الجديدة وبين الكهانة وظهرت بدايات الفصل بين الدين والفلسفة. ويعتبر الفيلسوف أوكام (1349) أول من قام بحركة قوية لنقد الفلسفة الكهنوتية والمطالبة بالفصل بين السلطتين الدينية والمدنية.

والواقع بقي النقد في تلك الفترة لا يخرج عن كونه عملية إصدار أحكام صحيحة تستند على معلومات حقيقية تتعلق بدراسة وتفسير النصوص القديمة سواء كانت دينية أو دنيوية.

المنهج النقدي

غير أن المنهج النقدي لم يحقّق نوعا من الاستقلالية إلا بعد أن حلّت الأفكار التأملية الرشيدة مكان المفاهيم والأفكار التقليدية القديمة، وبخاصة تلك التي ترتبط بالحق وبالمقدس. وبالتدريج أصبحت فكرة النقد تعني "الجدل العقلي" ثم النشاط المتميز للعقل باعتبارها أداة تحكيم عقلانية. ثم تطور مفهوم النقد ليصبح عملا من أعمال الفكر في شروط المعرفة الممكنة، أي القدرات التي تمكّن الإنسان من المعرفة والنظر في الأمور بحرية. لأن هدف النقد هو ألاّ يضيع الإنسان في واقع مزيف أو يستسلم لحقيقة كاذبة، أو يتوهّم بأنها أبدية ولا يمكن مسّها بالنقد والتجريح. كما أن هدف النقد هو إيقاظ الوعي الإنساني عن طريق القدرة على الرفض، الذي يلغي الحق في التفكير الحر، ورفع القدرة على الإبداع. ومن هنا تأتي أهمية النقد باعتباره عملية رفض وتحدّ وليس خضوعا واستسلاما.

والنقد هو "فن الحكم"، أي الفصل بين الأشياء والحقائق التي يختلف حولها ووضعها موضع التساؤل. وهو بهذا أحد أهم القابليات العقلية في الاختبار والحكم التي يمتلكها الإنسان والتي تجنبه الخطأ والضلال، وبخاصة ما يمس الشخص ذاته، مثلما يشير إلى القدرة على استخدام النقد، أي المعرفة والاستيعاب والقابلية على التصرف بحكمة للوصول إلى الهدف الأصل والقدرة على التمرّن على ممارسة النقد. فالنقد يشترط وجود قدرة وإمكانية لمعرفة مناحي القوة أو الضعف في الموضوع المنقود أو في كليهما، مثلما يشترط ألاّ يكون هجوما على الشخص ولا حتى الشعور بالهجوم، لأن أيّ تعامل خاص مع أيّ موضوع أو نص أو وجهة نظر تعتبر عموما حكما مسبقا يظهر خاصة بتأثير عاطفة أو نزوة أو مصلحة. وقابلية النقد هي جزء من قابلية الثقافة والجماعة واستعدادها على تقبّل النقد.

ويشكل النقد لولب الحراك الاجتماعي الذي ينتج عمليات التغير والتغيير والتطور والتقدم الاجتماعي. ولولاه لظل التفكير الاجتماعي ثابتا وجامدا. وهو جزء من الوعي الإنساني بالذات وبالآخر ومحركه، وهدفه إيقاظ الوعي الاجتماعي عن طريق القدرة على الرفض وعدم إلغاء الحق في التفكير والحرية في الرأي والقدرة على الإبداع. فهو عملية تحد وصمود وعدم الاستسلام أو الخضوع لقمع أيّ فكر تسلطي.

تطور الفلسفة النقدية

النقد منذ البداية جزء من تاريخ الفكر والفلسفة، الذي انبثق عنها، لأنه قائم في سياق تاريخي واجتماعي وارتبط بالتغيرات الذاتية والموضوعية وكذلك بالمناخ الاجتماعي/الثقافي وبتاريخ الأفكار والنظم والفلسفات في العصر الحديث التي أثّرت بدورها على حركة النقد وأنواعه واتجاهاته، وبخاصة الحركات الفكرية والاجتماعية والسياسية.

وتعود الإرهاصات النقدية الأولى إلى الفكر والفلسفة الإغريقية التي مثّلت أوّل مغامرة فلسفية في الفكر الإنساني للبحث عن علل الأشياء وإدخال العقل إلى العالم لتفسير الطبيعة والكون والحياة على أسس عقلية وإعطاء النقد بعدا فلسفيا، حيث أخذ مفهوم النقد عند أفلاطون معنى فلسفيا تماما، ولكن ليس بالمعنى الشائع اليوم لكلمة "نقد" وإنما بمعنى مختلف وهو "الحكم"، إذ اعتبر أفلاطون النقد كقطيعة بين الروح والجسد وربطه بأسطورة الحكمة الإلهية لليوم الآخر. فالروح حين تخرج من الجسد في اليوم الآخر يكافأ الإنسان إما بالصعود إلى عالم السماء أو النّزول إلى عالم الجحيم والعذاب. وبصورة أو بأخرى فالإنسان يولد من جديد. أما عند سقراط فجاءت كلمة "نقد" أكثر تطورا حيث اعتبر النقد "التمييز بين ما

أسامة جحجاح

هو حقيقي وبين ما هو غير ذلك". كما عرف عن أرسطو أنه أول ناقد لفلسفة أفلاطون وأوّل مهاجم لفكر السفسطة.

كمل لعب النقد دورا هاما في الفكر والفلسفة العربية الإسلامية من خلال الجدل في القضايا الإيمانية، كمشكلة خلق القرآن لدى المعتزلة وأفكارهم العقلانية، إلى جانب النقد الأدبي والعلمي الذي تطوّر مع ازدهار الحضارة العربية الإسلامية في العصر الوسيط.

وخلال عصر النهضة تطور مفهوم النقد في أوروبا مع تطور العلوم والآداب والفنون وامتداد الثورة الصناعية في الدول الأوروبية وانفجار حركات الإصلاح الديني التي قوضت سلطة الكنيسة وهيأت لظهور عصر التنوير، الذي يعتبر بحق عصر النقد.

وكان في مقدمة الفلاسفة الكبار الذين أرسوا دعائم الفلسفة النقدية هو فردريك هيغل الذي سار في البداية على خطى نظرية كانت ثم تجاوزها إلى فضاء أرحب، إلى قضايا الدولة والسياسة والمجتمع، معتبرا أن الحرية تتجسد في تحقيق الروح في التاريخ، أو تحقيق الإنسان لذاته في المجتمع، وهذا لا يتحقق إلا بالجدل: الإثبات/النفي/التركيب.

وكان هيغل افتتح عام 1802 مجلة "النقد الأدبي" بمقالة عن "جوهر النقد الأدبي" ميّز فيها بين نوعين من النقد، الأول، نقد يمارس في وجه القوى الوضعية المزيفة للعصر للخروج من الأشكال المتصلبة وتوليد جديد لهذه الحياة المقهورة. ويعني بالقوى الوضعية الدين والدولة. وإذا لم يكن بوسع النقد أن يبرز العمل والفعل مثلما يبرز شكل الفكرة، فعليه أن يعترف بالجهد المبذول والاهتمام العلمي وما يقوم به من تحطيم القوقعة التي تعوق التوتر الداخلي. والثاني، نقد موجه نحو المثالية الذاتية لدى كانط وفيشته، إذ يصدر عن هذه المثالية الذاتية حقيقة أن فكرة الفلسفة معروفة بوضوح، ولكن الفلسفة الذاتية بذلت جهدها لاحتواء الفلسفة بالقدر المطلوب لخلاصها، فليس على الفلسفة أن تقول للعالم كيف يجب أن يكون، لأن مفاهيمها لا تعكس سوى الواقع كما هو. والنقد لا يمارس إذن ضد الواقع، وإنما ضد تجريدات ظلامية تتسلل بين الوعي الذاتي والعقل وقد صار موضوعيا.

غير أن الأب المؤسس للتراث النقدي التنويري يبقى عمانوئيل كانط الذي اتخذ النقد عنده مفهوما جديدا. فالنقد من الجانب الإيجابي محاولة لتقييم حدود العقل ومدى إمكانياته في نطاق التجربة الحسية. أما النقد من الجانب السلبي فيتضمن تقييماً نقدياً للعقل حينما يحاول تجاوز التجربة. وهو بهذا يعني تهافت الفلسفة الميتافيزيقية الكلاسيكية التي كانت تعتقد بإمكان معرفة ما وراء الظواهر المحسوسة، كما يعني ضرورة الانصراف إلى مشاكل الحياة والمجتمع التي يمكن معرفتها بعقولنا.

إن مهمة الفلسفة هي إذن مهمة نقدية تمثل لحظة نقدية للواقع الإنساني، وإن نقدها لما هو كائن يؤكد على عمق السؤال الفلسفي كونه يدخل في حوار ومساءلة مع الوجود كما هو أمامنا في الحياة والمجتمع. وبهذا يصبح النقد عند كانط هو محرك لكل خلق وإبداع، لأن الفكر عنده يتطلع دوماً إلى ما يجب أن يكون، وليس ما هو كائن.

هذا الإرث النقدي العظيم لكانط وهيغل انتقل إلى ثلاثة فلاسفة كبار أسسوا اللحظة النقدية للفكر المعاصر هم ماركس ونيتشة وفرويد الذي يربط بينهم عامل مشترك واحد هو البعد النقدي لفلسفاتهم.

بالرغم من أن جدلية هيغل هي أساس جميع الجدليات الفلسفية في التاريخ، غير أن ماركس قلب جدلية هيغل وأوقفها على رأسها وتجاوز صوفيتها بتطويره طريقة

> **لا يكسب النقد شرعيته إلاّ بعد أن يستكشف الناقد ما يكمن داخل الخطاب-النص، من دلائل ورموز ومعان وإشارات، بل ويكشف عمّا هو غامض وسري ودفين فيه**

"الديالكتيك" التي تعبّر عن صيرورة العالم وحركته التي تنفي كل رؤية ثبوتية للعالم والكون وفي حركة تنمو وتتطور في الأشياء ذاتها فتنتج التناقض، لأن كل شيء يحوي في أحشائه عناصر متناقضة. إن مبدأ الحركة عند ماركس هو سيرورة (process) تجري وفق مخطط جدلي (dialektic)، فكل قضية (These) لها ما يناقضها (Antithese) وهذا التناقض يولّد بدوره قضية جديدة يدعوها بالتركيب (Synthese).

وقد انتقل ماركس من نقد الفلسفة إلى نقد المجتمع وتحوّل من النقد الديني إلى النقد الاجتماعي متخطيا أراء فيورباخ في نقد الدين إلى نقد العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، منتقدا بوجه خاص كل سلطة تستغل الإنسان وترى في نفسها الحقيقة. وقد ارتبط نقد ماركس قبل كل شيء بالطبقات المستغَلة باعتبارها الصوت المعبّر عن النفي حيث يتم الانتقال من الأفكار إلى ممارستها في الواقع، ومن الفكر النظري إلى الثورة بهدف استيلاء البروليتاريا على السلطة السياسية من حيث هي وسيلة لإعادة تنظيم المجتمع. ولا يكتفي ماركس بنقد سلبيات الواقع، وإنما كل أشكال الاغتراب المادي والمعنوي.

أما نيتشة فكان فيلسوفا وعالم نفس وشاعر رفيع وجه نقده إلى العالم وإلى نفسه، مثلما انتقد الفلسفة الغربية واعتبر أن وظيفتها الحقيقية هي إنقاذ الفلسفة، مركزا في الأخير على نقد قيم الحداثة التي تعيد نفسها اليوم في كتابات ما بعد الحداثة في شكل أو آخر، جعلت منه أول من قدم حججاً نقدية صارمة ضدها، مركزا هجومه على فكرة الذات وعلى أفكار ومبادئ عصر التنوير في العقلانية والتقدم الاجتماعي.

وقد ظهر بوضوح نقد نيتشة للحداثة والعقلانية الغربية على لسان زرادشت الذي هزأ بهذا الصنم المسمّى "العقل" مثلما هزأ الغرب بمسيحيّته. كما وقف ضد عبودية الأخلاق عامة والأخلاق المسيحية خاصة وتحول إلى متمرد وكافر ليعلن "موت الإله"، ويعني بذلك تحرر الإنسانية الكامل من أيّ سيطرة لمرجعيات عقلية.

في نقده للعقلانية يقف سيغموند فرويد بالضد من المفاهيم الفلسفية التي تقول بطبيعة الإنسان العاقلة. فهو يقدم فلسفة مغايرة تقول بأن السلوك البشري ليس موجها بالعقل، وإنما بما هو أقوى من العقل ويقصد بها الدوافع أو الغرائز وهي بطبيعتها لا عقلانية ويعبّر عنها بالرغبات والاحتياج والتوق. وإذا أراد البشر فهم الفعل فعليهم فهم الدوافع التي تختفي وراءها. وعادة ما تكون الدوافع واضحة حيث يشير الفعل إلى حدوثها، ولكن غالبا ما تكون دوافع الفعل مبهمة وغير واعية. وارتباط الدوافع باللاوعي معناه وجود مخزون من الدوافع المكبوتة التي تفسّر الأفعال وتجعل لها معنى. وقد أرجع فرويد جميع الدوافع إلى غريزتين أساسيّتين هما غريزة الحياة-الحب (Eros) وهي الغريزة الجنسية التي تحافظ على الذات والنوع، وغريزة الموت-الهدم (Tod) وهي غريزة العدوان والتدمير. ويرى فرويد، بأن السلوك البشري هو نتيجة للصراع بين هاتين الغريزتين أو التعاون بينهما، فغريزة الحياة والتعاون تنزع إلى البقاء، أما غريزة الموت والعدوان فتنزع إلى الهدم والتدمير ووظيفة المجتمع هي التغلب على السلوك المدمّر وتقديم السلوك الذي يبني ويهذّب.

إن إرث عصر التنوير والفلسفة النقدية بإشكالاته المتعددة انتقل في منتصف القرن الماضي إلى مدرسة فرانكفورت النقدية التي سبقت غيرها في إثارة كثير من التساؤلات المعرفية التي تدعو إلى الشك في الفكر الاجتماعي والفلسفي التقليدي والانتقال من نقد الفكر إلى نقد المجتمع ومؤسساته في محاولة لصياغة نظرية نقدية جادة مثلما جاء به عصر التنوير للوقوف أمام التيارات الفكرية التي مارست وتمارس أنواعا من السلطة والتسلط والتشديد على أهمية العقل والعقلانية والتنوير ونقدها من خلال تبني منهج بحث نقدي-جدلي يربط بين النظرية والممارسة العملية.

وقد تأثر رواد ما بعد الحداثة وخاصة في فرنسا في النصف الثاني من القرن الماضي بأفكار نيتشة النقدية مثل دولوز وفوكو في التحليل والتفكيك والنقد ومناهضة العقل الغربي. ولم يكن "بيان ما بعد الحداثة" الذي أصدره فوكو هو الأول، وإنما كانت أفكار نيتشة ونقده لقيم الحداثة والتنوير. إذ أعلن بأن انتصار الوعي هو اغتراب الطاقة الإنسانية المنفصلة عن نفسها والتي تعادي ذاتها بتماهيها مع قوة غير إنسانية تفرض على الإنسان الخضوع لها، وهو ما قاد إلى العدمية التي تعني استنفاد الإنسان الذي انتقلت قدراته إلى العالم الإلهي بواسطة المسيحية التي ليس لها من سمة تخصها سوى الضعف، ما أدى إلى انحطاطها. كما أن قلب القيم يعني رفض هذا الاغتراب واستعادة الإنسان وجوده الطبيعي وطاقاته الحيوية وإرادته في القوة. كما ينطلق في نقده للحداثة في تماهيها مع النفعية، ومع إخضاع الفرد لها يخضع العالم لمصلحة التنظيم الاقتصادي والاجتماعي للمجتمع البرجوازي.

النقد والحرية

إن الصعوبة في عملية النقد تأتي من خضوعه لاختبار حر ومفتوح، لأن العامل الأساسي الفاصل في ذلك هو تقديم الدلالات والبراهين الكافية لبيان مناطق القوة والضعف، مثلما ترتبط قابلية النقد بقابلية تقديم الحجج المقنعة. وإذا كان النقد عادلا، فيعني ذلك وجود من له قابلية على النقد واستعداده للاعتراف بنقاط الضعف في الموضوع المنقود.

وتساعد حرية النقد على تنمية التفكير وتحريكه والتخلص من عقدة الخوف والوجل والتردد من قول الحقيقة، وتوليد أفكار ورؤى جديدة، ولذلك فهو عملية ضرورية للتخلص من الطاعة العمياء والخضوع والانقياد للقدر الأعمى، وعدم طرح الآراء والأفكار من دون تأمل، كما يرتبط سؤال النقد بالحرية، لأن نقد الفكر من الداخل غالبا ما يكون محكوما بقيم وقواعد وأعراف وشروط إنتاج المعرفة في المجتمع.

> **النقد خطاب جمالي ذو منطلق علمي تتحدد قيمته بمدى الحرية المفتوحة أمامه، ومدى الوعي بهذه الحرية واستخدامها، وكذلك التمكن من استخدام أدواته النقدية وذائقته الجمالية**

النقد والإبداع

اعتبر أفلاطون الإبداع لغزا محيّرا لا يمكن تفسيره إلا بالإلهام، ونسبه إلى الآلهة والقوى السماوية. أما أرسطو فقد اعتبر الطبيعة مصدر الإلهام والإبداع وهو تفسير عقلاني يتجاوز رأي أفلاطون بإرجاعه إلى عوامل سحرية وما ورائية. وكان أكثر وضوحا من غيره حين شدد على أن جوهر النقد هو الحرية وجوهر الإبداع هو خلق وابتكار ما هو غير موجود وليس تقليدا ومحاكاة محضة لما في الطبيعة، وميّز بين الخلق والإبداع وعزا الخلق إلى العبقرية، وقرن الإبداع الحقيقي بالفن وليس بالعلم. فالإبداع عنده هو النتيجة الطبيعية للتفاعل المتبادل بين التصور والإدراك. ورسالة النقد ذات أبعاد متعددة، فهو آلية من آليات الخلق والإبداع، التي تفكّك الخطاب وتحلله وتؤوله، بعد أن تستشرف فضاءاته وآفاقه وأبعاده ودواخله وتسبر جوهره لتعيد إنتاجه بخطاب جديد يقوم عليه. ولهذا أصبح النقد شرط الإبداع، والإبداع شرط التطور والتقدم.

ولا يكسب النقد شرعيته إلاّ بعد أن يستكشف الناقد ما يكمن داخل الخطاب-النص، من دلائل ورموز ومعان وإشارات، بل ويكشف عمّا هو غامض وسري ودفين فيه.

وإذا كان النقد إبداعا، فهو يشترط ذائقة نقدية، مثلما يشترط امتلاك أدواته النقدية، وكذلك ذائقة جمالية، لأن النقد خطاب جمالي ذو منطلق علمي تتحدد قيمته بمدى الحرية المفتوحة أمامه، ومدى الوعي بهذه الحرية واستخدامها، وكذلك التمكن من استخدام أدواته النقدية وذائقته الجمالية ومخزونه المعرفي، الذي ينبغي أن يستجيب للتعديل والتحوير والتطوير ليكون إبداعا وابتكارا وأصالة. وهكذا فالنقد منهج مفتوح على المعرفة العلمية وعلى وعي جديد يكشف عن المعلوم والمجهول في الفكر متطابقا معه أو مخالفا له، ليؤسس لفكر جديد ■

كاتب من العراق مقيم في لندن

الخيوط

أحمد سعيد نجم

وأنا لم أنسَ. وكيف أنسى خيوطاً أعطتها لي الحياة. الحياةُ النجيلةُ مثل عصى. أنتَ وما تسحبُ. ومع تلك الحياة أتتنا الخيوط. ومنها نسجَ لنا الأهلُ ثياب عيد، وسداري مدارس، وبدلات فتوّة. وكل عام في صف. ولا انتهاء في الأفق للصفوف. السادس. والسابع. والثامن. والتاسع. و"اترك من يدك". و"إلى دراستك". وعندما نتأخرُ خارج البيت يسألوننا:

"أين كنتم ؟".

فنجيبهم:

"كنا هنا. عند رأس الحارة".

"يعني لم تذهبوا مع غالب؟".

"لا لم نذهب معه".

ونكون قد ذهبنا، وغمّقنا. وتركنا صفوف البيوت، التي ينتهي عندها المخيّمُ، وبعدها إلى البيادر، وبستان "أبو أنيس"، ومنه إلى أعماق الغوطة. وكيف سنعود متى تشابهت الأمكنة، وتشابه معها السواد؟ وتكون النباتات التي هاشت عند ضفاف السواقي قد شدّتنا إلى الطين. ولن نخرج منه إلا بعد بكاء مرير.

أغصانٌ مخادعة تشدّنا إلى الرُكَب. وتجرّنا إلى القلب الرجراج والمخادع.

وعندها فقط كنا نسأل "غالب":

"أين تأخذنا؟".

وكان يُجيبنا:

"امشِوا. امشِوا ولا تخافوا. ولا تبكوا كالأطفال".

وكان الأقوى، والأجرأ. ويوم أن أمسكوه مع "سعاد" في البستان حلَفَ أبوه أمام أهلها الذين هاصوا بالسكاكين والعصيّ، وأمام الناس أجمعين، أن يجعل من ابنه عبرةً لمن يعتبر. وصلبه على عمود الكهرباء الذي رُكِّب حديثاً عند رأس الحارة.

وبكاء "غالب" وتوسّلاته ملأت الحارة، والحارات المجاورة، وجمّعت عليه الناس من أرجاء المخيّم قاطبةً. ثمّ، ومِن بعد الضرب والتجريح في الشوارع مَن عاد يقدر عليه. على قدّيسنا الصغير. نموذجنا الأعلى. وكنا ساعة نختلي به نرجوه مثل شحّاذين:

"قل لنا كيف؟".

"قل لنا كيف؟".

وكنا بذلك كَمَن يخاطبُ زجاجاً سميكاً. فالزجاجُ الكتيم الذي صُنعت منه نفوس البشر لا يقول شيئاً. وكيف يقول؟ ومن أين يبدأ؟ وكلُّ قولٍ كان سيفكُ السحر.

وها هي تحيّةُ "سعاد" لي تخلط الأزمان. الماضي حاضراً والحاضرُ ماضٍ. وأنا لم أنسَ. كنتُ، فقط، بحاجةٍ إلى بعض الوقت. وبعض الوقت لا يأتي متى ما أردتُه. وبالأخصّ، عندما انبثقت كلماتُها على نحوٍ عجائبيّ. نبتةٌ وسط الصحراء. إنها الاستحالةُ تطلُّ برأسها مثل معلّم عجوز. تشرحُ لي الدرس الذي أعرفه. أهي المجاملة عندما نصطدم وجهاً لوجه؟ أم الرغبة في قول شيء ما؟ فمن المؤكّد أنها لم تكن تسألني عن صحّتي:

"كيفك يا احمد؟".

هكذا جاءني صوتُها الذي لا أخطئُهُ. وقبل أن أجيب، أكملت:

"شو انسيت؟".

"انسيتني ما هيك؟".

وأنا لم أنسَ. بل كنتُ أتمنى. لو ينفَعُ التمنّي. أأكون مضحكاً لو تمنّيتُ أن التحيّة التي أسمعُها الآن، كانت قد قيلت لي أيام ذاك. في وقت حاجتي الحقيقية لها. عندما حاولتُ أن أثقب الشرنقة التي خنقتنا بداخلها أسطورة "غالب". ويومها كنتُ أطمحُ أن أكونه. أمشي فتسبقني حكايةٌ لا تشبه الحكايات. فلماذا؟ لماذا لم تكن "سعاد" التي تُحيّيني الآن مثل "سعاد" التي مضت تكزدر مع "غالب" في البساتين، وصاغت له أسطورته. "غالب كمشوه مع "سعاد" في البستان". ما كان أروعها من كلمات. ألهبت مخيّلتنا زمناً، قبل أن تقشر لنا الحياةُ عن اللّب الزائف وراء تلك الكلمات وأمثالها.

وأعرف أن طلبي الذي شفعَتْهُ أيامذاك، بهديّة مُعتَبَرة: قلم حبر بعلبته كان ضعيفاً، وممزوجاً بكثير من الطين والضجيج. والأسطورة التي توسّلتُها أيّامذاك لن تحقّقها "سعاد" بل المقهى. المقهى. المقهى. أسطورة الأساطير. وكل "دمشق" أساطير. المقاهي والمطاعم والحارات والحانات. والعمل السياسيّ.

وكبكوبةُ الخيطان التي كانتها المدينةُ في أوّل تعرّفٍ لي بها ناولتني رأس أحد الخيوط. وكان المقهى أوّل خيوطِي. وكانت مرآتُهُ الممتدة على طول الجدار الداخلي قد أرتني نفسي عشرات المرّات. في كل روحةٍ إلى "التجهيز"، وفي كل عودةٍ منها.

وها أناذا ببدلة الفتوة. جندي صغير. بشارب خفيف. ولحية أحفّ. أوشك أن أمسك ذلك الخيط فيسمّرني الخوف. وماذا؟ أأنا خائف؟ ألا أريدُ للشرنقة أن تُثقَب؟ ألا أريد للاكتمال أن يتحقّق؟. وماذا؟ أهو شيء آخر غير مقهى؟

إن كنتُ سأتردّد وأفكّر بالأمر طويلاً فليس أمام الباب. بل عند الزاوية. أو على الرصيف المقابل. وسأترك مسافة أمان. لن أترك لأبطالي الجُدُد أن يروني. سأباغتهم وفي الزاوية التي أراهم منها ولا يرونني سأقف. وأزيّن الأمور.

حسين جمعان

ولكن إلى متى سأظلّ أزيّن الأمور؟ وبأيّ ميزان سأزيّنها؟ لقد زنتُها وأشبعتُها زيناً. فإن قطعتُ الشارع الذي أقف عند زاويته مثل لصّ فسأصبح أمام المقهى من جديد. ومتى صرتُ هناك فقد تحتّم عليّ الدخول. وعندما أصل فلن أسمح لمزيدٍ من التردد بأن يلتهم عزيمتي. إن قطعتُ الشارع فأكون قد اخترتُ أن أكسر المرآة. وسأقفز منها. فهي لم تعد لي. إحدى الطاولات ستصير لي. وهذا ما أكّده النادل عندما سألني:

"شو بيطلب الشبّ؟".

الشبُّ. الشبُّ. الكلمة التي أخرجتني من المرآة وقادتني برفق نحو إحدى الطاولات.

ولحظتها، سمعتُ النداء الوحشي والمغوي:

"اتبعوني عميقاً، وبعيداً. لا تخافوا. ولا تكونوا كالأطفال".

ولكأنما أتاني من أعماقٍ خفيّة. نداء بساتين الغوطة التي فصفصنا عظامها حتى أزلنا عنها كلّ مهابة. نداءٌ سمعتُهُ فحثثتُ الخطى وأنا أعبر الشارع. أحطّم أسطورةً كي أبني أخرى.

وهناك، في قلب المقهى، وأنا أجلس على إحدى الطاولات سوف أسمع كلماتٍ ولا أشهى. كلمات لن تقلّ بهاءً عن الكلمات التي أسمعُها الآن من "سعاد".

وبدلاً من أن أسمع:

"كيفك يا أحمد؟".

فإنني سأسمع النادل العجوز يسألني بجفاف:

"شو بيطلب الشبّ؟".

والآن وبعد أن نطقتُ بجرأة كبيرة:

"واحد شاي".

أحسستُ، أنا الذي كنتُ ما أزال طفلاً، بأنني غدوتُ بقفزةٍ جبّارة واحداً من أقوياء هذا العالم. يأمرُ فيُطاعَ. وبالأخصّ بعد أن ردّد النادل طلبي بأعلى صوتٍ سمعتُه في حياتي:

"وعندك واحد شاي".

و"عندك واحد شاي". أشبهت في مدلولها الجملة-الأسطورة: "غالب أمسكوه في البستان مع سعاد". وحينها، كانت أمثالُ تلك الكلمات ترتفعُ بنا إلى الذُرى. كانت كلمات أنهت الحارة، كي تبدأ المدينة. وأيّ مدينة! نعم. أيّ مدينة! وكان ذلك فيما مضى. كان ذلك فيما مضى ■

كاتب من فلسطين مقيم في دبي

الديمقراطية الليبرالية ومفهوم الحرية

قراءة نقدية في قراءة لويس عوض لتجربة دستورية مفلسة

عبد الرحمن بسيسو

"يمكن تلخيص "الليبرالية" بالقول إنها فلسفة تقوم على الاحترام المطلق للفرد وتحرُّره من كل قيد أو تدخل من خارجه؛ أي أنها مذهب للحرية الفردية يتجسد في الشعار "دعه يعمل .. دعه يمر". ولأن الليبرالية فلسفة اجتماعية أيضاً، فهي تقوم على أنَّ الإنسان الفرد "كائن اجتماعي"، ولذا تتضمن فهماً خاصاً لمسألة تنظيم العلاقة بينه والمجتمع، وترى أن هذه العلاقة تتجسد في إطار "دولة" يحكمها قانونٌ؛ قواعده ثابتةٌ، وخالدة، وهي قوانين تحكم خطى الأفراد وتقودهم نحو تحقيق الصالح العام، فيما يقومُ كلٌ منهم بتحقيق مصلحته الخاصة".

لم يكن لويس عوض في مرحلة تبنيه الديمقراطية الليبرالية، مفكراً منتجاً لفكر يذيعه في الناس، وإنما كان متلقياً محاوراً مبدعاً ينتج الفكر لنفسه ويعتنقه، فتأسيساً على مسار تحديث الدولة المصرية الذي استهله محمد علي (1805 - 1848)، وما تراكم من تحولات اقتصادية واجتماعية وسياسية وفكرية وقانونية تفتح طريق تحرير مصر من الاستعمار البريطاني، وتأسيس الدولة المدنية الحديثة، وتأسيساً على منجزات مسيرة التحرر الوطني المصرية، كان حزب الوفد يتبنى "عقيدة وطنية ديمقراطية ليبرالية"، تتوخّى تحرير الوطن وإقامة الدولة المدنية الحديثة في مصر، وذلك باستلهام تاريخ حضورها في أوروبا بوصفها؛ أي الدولة المدنية، حاضنةً للتقدم الإنساني وإطاراً لإنجازه، ومجالاً حيوياً لممارسة الحرية.

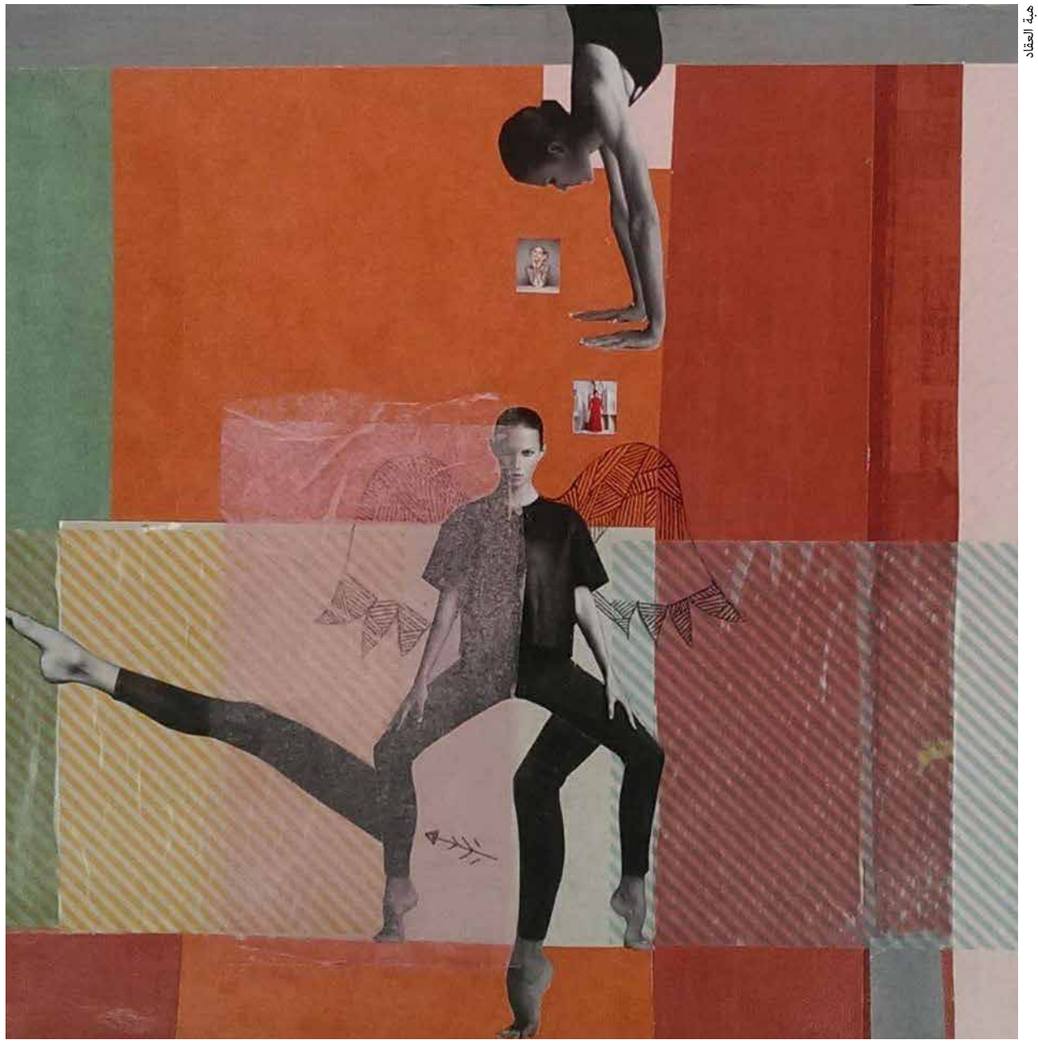
إيمان أعمى بـ"دستور 1923"

تماشياً مع تكوينه العلماني المبكر الناشئ عن بيئة أسرية ليبرالية متنوِّرة، ويقظته المبكرة على الفكرة الوطنية بأبعادها القومية والاقتصادية والاجتماعية، اختار لويس عوض لنفسه أنْ يكون من أنصار الوفد، ومن معتنقي عقيدته المتحمسين، موضحاً أنَّ تلك الحماسة قد تجسَّدت في إيمانه "إيماناً أعمى" بدستور 1923، لاعتقاده أنَّ "الحفاظ عليه هو وسيلة مصر الوحيدة لتقييد الملكية وكسر شوكة بطانتها التركية من ناحية، ولطرد الإنكليز من ناحية أخرى، وذلك بقيام حكومة صلبة تعبر عن إرادة "الأمة". وكانت هذه بوجه عام هي وجهة نظر الوفد" (لويس عوض: العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح، ص 16).

فما الذي كان لدستور 1923 أنْ يُقدِّمهُ للإنسان المصري المتطلع إلى الحرية؟ وما هو مفهوم الحرية في هذا الدستور؟ وكيف يُقَوننن ممارستها ويضمنها؟ وقبل ذلك، أين نجد المهاد الفكري المؤسس لمفهوم الديمقراطية الليبرالية التي يُفترض أنَّ هذا الدستور يتوخى تأكيدها وقوننتها؟ وما هي المكونات التي ألهبت حماسة لويس عوض إلى هذا الدستور، وشكَّلت مفهومه للحرية في هذه المرحلة الفكرية؟

ولئن قيل إنَّ الحرية هي "الزبرجدة الخضراء" التي تتلهف إليها قلوب البشر، وهي "القلب" المراد إنعاشه لينبُض في حياة الناس مُجَدِّداً دم الحياة وروح التاريخ، فإنَّ طرائق السعي للعثور على هذه الزبرجدة تعددت سبلاً، وأنارت عقل الساعين وألهبت وجدانهم، بقدر ما أدمت أقدامهم الساعية على أشواك لم يكفَّ أعداء الحرية المستبدون عن طرحها في ذلك الطريق المتشعّب الصعب الذي عبره كتاب ومفكرون ومبدعون ومناضلون سياسيون، وفاعلون اجتماعيون، وقادة وطنيون، تعدَّدت طرق بحثهم، وتنوعت مشاربهم الفكرية، وتغايرت عقائدهم، غير أنهم توحَّدوا في الهدف، وأضاءت بصائرهم أنوار البحث عن منبع النور؛ وذاك هو مسار حركة التنوير في مصر منذ "صدمة الحداثة" والشروع في إقامة أسس المجتمع المدني والدولة المدنية الحديثة، وهو المسار الذي تضافرت جهود شيوخ الأزهر المستنيرين، والمفكرين والمبدعين العلمانيين الليبراليين، والزعماء والقادة السياسيين الوطنيين، مع جهود أفراد الأمة الفاعلين، من أجل حفر مساراته في التاريخ.

وفي هذا الضوء، لا يغدو دستور 1923 منعزلاً عن المسار التنويري الذي مهد له، أو الذي أسهم في صوغه، أو الذي أسس حضوره في حياة الأمة، ولا يكون منفصلاً عن العلامات الدستورية البارزة التي تراكمت على امتداد تاريخ هذا المسار، حيث شُكِّل في عهد محمد علي "المجلس العالي" في العام 1834، وصدر "قانون سياستنامة" في العام 1837، و"فرمان الخط الشريف" في العام 1839، وحيث شُكِّل في عهد الخديوي إسماعيل "مجلس شورى النواب" في العام 1866.



هبة العقاد

وكذلك لا يكون هذا الدستور منفصلاً عن ثورة 1882 بقيادة أحمد عرابي، والثورة الوطنية المصرية التي اندلعت في العام 1919 بقيادة سعد زغلول، أو عمّا أسفر عنه اندلاعها وإجهاضها من نتائج لعلَّ أبرزها غلغلة الاهتمام بالسياسة وشؤونها في الشارع المصري، وتوجيه إرادة الأمة في تيار سياسي وطني عارم، والإسهام، بالتضافر مع عوامل داخلية وخارجية أخرى، في تمهيد الطريق أمام ترسيخ حقائق سياسية جديدة قادت إلى صدور تصريح 28 شباط (فبراير) 1922 الذي يعترف لمصر بالاستقلال، وإلى تشكيل اللجنة التي عُهد إليها صوغ مسودة الدستور، في العام نفسه، بعيداً عن حزب الوفد، بحيث أطلق عليها أعضاء هذا الحزب، متهكمين ساخرين، لقبَ "لجنة الأشقياء".

ولا ريب في أنَّ إدراك لويس عوض آفاق هذا المسار التنويري وأبعاده، ومساحات وعوده، ووعيه العميق بالإطار المرجعي الذي تكوَّنه سمات الواقع الاجتماعي، ومقوماته،

ومكوّناته، في تلك المرحلة، وتقديره العالي لضخامة التضحيات التي قُدِّمت، والجهود التي بذلت على طريق ترسيخ حضور هذا المسار التنويري وصيانة إنجازاته، قد أضاءت بصيرته السياسية الواقعية، وألهبت وجدانه الوطني بالحماسة لهذا الدستور توقعاً لما سيؤصِّله في الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والفكرية من قيم إنسانية نبيلة، ومن حقوق متأصّلة في الطبيعة البشرية؛ قيم وحقوق تنبع من الحرية وتصبُّ فيها، لتوسّع آفاقها، ولتُعلي مراقي تطورها المفضي إلى تقدم الوطن ورقي الإنسان.

فما الذي جاء به دستور 1923 مُؤَصِّلاً لهذا المسار التنويري الصاعد باتجاه استبدال الحرية بالاستبداد؛ المجتمع المدني بالمجتمع الديني؛ الدولة المدنية بالدولة الدينية، والساعي إلى إقامة نظام حكم برلماني يقوم على الديمقراطية الليبرالية؟

يحسنُ بنا قبل الشُّروعِ في البحث عن إجاباتٍ على هذه الأسئلة، أن نُمهِّد إلى ذلك، وإلى ما سيليه من مقارباتٍ ناقدةٍ، أنْ نوجز لإطلاع القارئ المُقدَّر أبرز المحمولات المفهومية لمصطلح "الليبرالية" في استخداماته ودلالاته المؤسعة، ولمفهوم الحريّة على نحو ما تجلّى في فكر جان جاك روسو.

الليبرالية: فلسفة، ومنهج تفكير، ومذاهب

الليبرالية، كما نعلم، هي فلسفة، ومنهج في التفكير، ومذاهب عديدة، وهي وليدة الثورة العلمية في القرنين السادس عشر والسابع عشر، غير أنَّ إرهاصاتها الأولى ربما تعود إلى عصر دانتي اليجيري (1260 - 1324) الذي يعتبر أول من تكلم عن مسألة فصل الدين عن الدولة، واعتبار الأمة مصدراً للسلطات، وتأسيس الدولة الحديثة على القومية والعلمانية، مع القول بأنَّ التفويض الإلهي الذي يحصل عليه الحاكم "الإمبراطور" يأتي من الله مباشرة وليس عبر أي وسيط كـ"البابا والكهنوت".

ويمكن تلخيص الليبرالية بالقول إنها فلسفة تقوم على الاحترام المطلق للفرد وتحرُّره من كل قيد أو تدخل من خارجه؛ أي أنها مذهب للحرية الفردية يتجسد في الشعار "دعه يعمل.. دعه يمر". ولأن الليبرالية فلسفة اجتماعية أيضاً فهي تقوم على أنَّ الإنسان- الفرد هو "كائن اجتماعي"، ولذا تتضمن الليبرالية فهماً خاصاً لمسألة تنظيم العلاقة بين الفرد والمجتمع، وترى أن هذه العلاقة تتجسد في إطار "دولة" يحكمها قانونٌ؛ قواعده ثابتةٌ، وخالدة، وهي قوانين تحكم خطى الأفراد وتقودهم نحو ما يفضي إلى تحقيق الصالح العام، وذلك من خلال قيام كل فرد بتحقيق مصلحته الخاصة.

ومن هذه القواعد الثابتة الخالدة يستمد الإنسان حقوقاً إنسانية طبيعية هي حقوق عادلة بطبيعتها؛ لأنها متأصّلة في قواعد "القانون الطبيعي" الذي هو بؤرة الأساس العلمي لليبرالية، ومركزه، أي أنه هو الأساس الذي ينهض عليه المنهج الليبرالي الذي يستند إلى فكرتين عمليتين تتجسد أولاهما في القول بأن القوانين التي تحكم الطبيعة قابلة للتطبيق على المجتمعات البشرية، وذلك على نحو يُمكِّنُ أنْ يؤسس علماً جديداً هو علم "الفيزياء الاجتماعية" الذي سيكون بمقدوره أنْ يُفسرَ الحياة الاجتماعية باستخدام القوانين الرياضية، وفيزياء الأجسام المادية.

أما الفكرة الثانية، فإنها تتجسد في السعي لاكتشاف هذه القوانين انطلاقاً من مقولة أنَّ "الإنسان كائن اجتماع.. ولكنه حر"، وهي المقولة التي أوصلت الساعين من المفكرين والفلاسفة إلى اكتشاف ما أسموه بـ"قانون المجتمعات" الذي يُوفق بين حتمية التغيير الاجتماعي وحرية الإرادة الإنسانية. وكان هذا القانون هو القانون الطبيعي الذي يتلخص مضمونه في القول "إنّ مصلحة المجتمع تتحقق حتماً من خلال عمل كل فرد في المجتمع على تحقيق مصلحته الخاصة". وقد تمَّت إعادة النظر في هذا القانون من قبل مفكري القرن الثامن عشر؛ أي مفكري "عصر التنوير"، الذين ميزوا بين القوانين التي تصدر عن السلطة والقوانين الطبيعية، وذلك من زاويتي الثبات والفاعلية التلقائية. وفي ضوء معيارين هما "المصلحة الفردية" و"العرض والطلب"، كمعيارين ينطلق النشاط الإنساني، ويتجدد، بتفاعلهما، أوصى هؤلاء المفكرون بتقليص مهمة الدولة إلى أقصى حد، ومنعها من التدخل في شؤون الأفراد طالما أنَّ أعمال الفرد لا تمس أحداً غيره، فمهمة الدولة تتلخص في حراسة القانون الطبيعي وحمايته من أيّ محاولة لإعاقة فاعليته التلقائية. وعندما نشر جان جاك روسو (1712 - 1778) كتابه "العقد الاجتماعي" في العام 1762، كان قد هزَّ شجرة الفكر السياسي عندما فرَّق بين نواميس الطبيعية والقانون، مؤكداً أن الملكية والحكم ليسا حقاً إلهياً أو تفويضاً سماوياً، وأنَّ القانون فعل إنساني، وأنَّ الناس يولدون أحراراً متساوين في الحقوق، وينبغي لهم أن يعيشوا أحراراً ومتساوين.

> **يُوفق روسو بين الحرية والضرورة، ويحيل التبعية للإنسان إلى تبعية قانونية متفق عليها بين أعضاء المجتمع وبموجب اختيارهم الحر**

الحرية: إطاعة قانونٍ حددناه لأنفسنا

يلخص روسو مفهوم الحرية بالقول "إنَّ الحرية هي إطاعة القانون الذي حددناه لأنفسنا"؛ فكيف تكون الحرية خضوعاً للقانون؟ تلك هي المسألة الرئيسة التي عمل روسو على توضيحها في كتابه "العقد الاجتماعي"، وفي مؤلفاته الأخرى، ومنها "في أصل عدم المساواة بين البشر". يفترض روسو أنَّ "البشر ولدوا أحراراً متساوين في الحقوق"، ويدعوهم إلى مواصلة العيش في الحياة "أحراراً ومتساوين في الحقوق"، وذلك لأنَّ أيّ إنسان لا يملك حق إخضاع إنسان آخر، مهما كان السبب، كما أنَّ الإنسان لا يملك حقَّ التنازل عن حريته، أو حرية أطفاله، لأن في ذلك تنازل عن صفته كإنسان، وعودٌ إلى الحيوانية، فليس من شيء يميز بين الإنسان والحيوان إلا "غريزة الحرية الكامنة في الإنسان". ويوضح روسو أنَّ العبودية هي أقسى أشكال القهر والارتداد إلى الحيوانية، إذ ليس لإنسان يستعبد إنساناً آخر أن يزعم أنه حر، أو أنه إنسان، لأن الحرية غريزة إنسانية ومن يفقدها "يفقد كل شيء وحتى الرغبة في الخروج من العبودية".

ويرى روسو أنَّ ظهور الملكية هي في أصل عدم المساواة بين البشر، وفي أصل الحروب، ولذا ينتقد بشدة الفروق الاجتماعية بين الغني والفقير، ويجد أنه من المستحيل تبرير الدعوة إلى الحب في ظل الحرمان، ويتساءل "كيف يحب الفقير بلداً تحرمه من خيراتها، ويعيش فيها مطروداً؟"، وبناءً على ذلك يؤكد روسو أنَّ القوانين هي قوانين الأغنياء، وأنَّ حالة الحرب موجودة في المجتمع وليست من الطبيعة أو فيها، وأنَّ السلطة المطلقة، بتفويض إلهي أو من دون تفويض، هي أبشع صور القهر وفقدان الحرية، وأنَّ العلم والفلسفة والفن توضع في خدمة الأغنياء، وذلك لأنَّ العلماء والمفكرين يقبضون ثمن عملهم من أسيادهم الأغنياء الذين يقومون بخدمتهم وتبرير سلطتهم.

وإذ يشرع روسو في البحث عن الطريق المفضي إلى استعادة الإنسان حريته التي وجدت في الطبيعة وفقدت في المجتمع، يتوصل إلى "نظرية العقد الاجتماعي" التي تتأسس على فكرة "الاشتراك"، أي أنْ يشترك البشر في إدارة شؤون حياتهم، فالاشتراك يخلق القوة ويضعها في يد الإنسان من أجل مصلحته في المجتمع بعد أن كانت ضده في الطبيعة، ولا بدَّ للاشتراك كي يحقق ذلك من أن ينهض على أسس سليمة جديدة، فما تمّ في التاريخ كان خطأً فادحاً ينبغي تخطيه باعتماد عقد جديد يقوم على احترام مبدأي المساواة والحرية، وعلى تضافر الجميع (جميع المتعاقدين بموجب العقد الاجتماعي) في الدفاع عن الإنسان، وحماية كل عضو من أعضاء الجماعة أو المجتمع. وهذا هو معنى العقد الاجتماعي، أو هكذا يُوفق روسو بين الحرية والضرورة، ويحيل التبعية للإنسان إلى تبعية قانونية متفق عليها بين أعضاء المجتمع وبموجب اختيارهم الحر بحيث تكون أقرب إلى التبعية للطبيعة، بينما هي في الحقيقة "قانون الإنسان" الذي يُكسب الإرادة العامة قوة حقيقية تتفوق على الإرادة الفردية أو الإرادة الخاصة. وبهذا المعنى، تحوز الحرية على مضمون أخلاقي يتعانق مع مضمونها المدني المكتسب من خلال العقد الاجتماعي الذي يلزم كل عضو في المجتمع أن يضع قدراته وطاقاته وشخصه تحت تصرف الإرادة العامة التي يستطيع دائماً أن يرجع إليها كي تدعمه، وتيسر شؤون حياته وعمله، وتدافع عنه وتحميه. وتلك علاقة عضوية تعاضدية، صميمية وحميمة، بين الفرد والمجتمع، بين الأنا والنحن، بين الجزء والكل. وهكذا تكون الحريةُ حريةً حينَ تنهض على التمييز والاختيار والتقرير والفعل، بحرية، وحينَ تكون إطاعة للقانون الذي حددناه لأنفسنا، بأنفسنا، بحرية تامَّةٍ وناجزةٍ، وبلا أدنى قدر من قسر أو إرغام.

دستور 1923: مبادئ أساسية وقواعد عامة

لا ينبغي لتقييم ما أصَّله دستور 1923 أن ينفصل عن قراءة مكونات الواقع الاجتماعي والسياسي والفكري التي كانت سائدةً في زمن صدوره سواء بقوة الأمر الواقع، أو بقوة نصوص القانون أو العرف، وهو الأمر الذي يلزمنا بتركيز الانتباه على التحولات التي أحدثها في منظومة القيم الفكرية، وفي بنية النظام السياسي، وفي منظومة حقوق الإنسان وحرياته الأساسية، وذلك على نحو يمكّننا من استخلاص مفهوم الحرية الذي يتجلى في هذا الدُّستور، ومن اكتشاف أصوله الفلسفية، وأبعاده السياسية.

يبدو أنَّ المبدأ الأهم الذي يتأسس عليه هذا الدستور هو الإقرار بأنَّ "الأمة هي مصدر جميع السلطات"، وهو مبدأ يُرَدِّدُ رجع مقولة سعد زغلول "الدين لله والوطن للجميع" التي بلورها حزب الوفد وأسهم في تطويرها، وألحَّ على ضرورة حضورها في أيّ دستور ينظم حياة الأمة ويقيم نظامها السياسي. وجليّ أنَّ هذا المبدأ يُمثِّل تكثيفاً مركزاً لنظرية "الحق الطبيعي" التي هي مرتكز الديمقراطية الليبرالية، ومركزها، والتي تُناقش مناقضةً حاسمةً نظرية "الحق الإلهي"، وتسعى للحلول محلها كأساس لشرعية الحاكم، ولتنظيم الحياة السياسية في المجتمعات الإنسانية.

> **إنَّ الحرية هي إطاعة القانون الذي حددناه لأنفسنا"؛ فكيف تكون الحرية خضوعاً للقانون؟ تلك هي المسألة الرئيسة التي عمل "روسو" على توضيحها**

ولئن كان لويس عوض يلحُّ على هذا المبدأ، ويعتنقه بحزم قاطع، أو بـ"إيمان أعمى"، كما سيقول إبّان مراجعة لاحقة؛ فإن مفهوم الأمة كان غائماً في ذهنه، ولعله لم يكن واثقاً إلا من أنَّ "إقحام الله في برنامج سياسي هو نوعٌ من الشعوذة" (لويس عوض: أوراق العمر "سنوات التكوين"، ص 508)، ومن أنَّ الفصل بين الدِّين والدَّولة، هو المدخل الوحيد لإشاعة الحرية والقضاء على التمييز وإقامة المساواة والعدل.

وتأسيساً على الإقرار بأنَّ "الأمة" هي المرجع الواقعي لشرعية الحكم ولجميع السلطات التي تكوَّنه، ذهب الدستور إلى اختيار نهج الديمقراطية، وإقرار المبادئ الأساسية التي تضمن لهذه "الأمة" أن تحكم نفسها عبر ممثلين تختارهم بنفسها من خلال انتخابات نزيهة يشرف عليها القضاء، وذلك إعمالاً لمبدأ "تداول السلطة"، وسعياً نحو ربط الممارسة الديمقراطية بالعدل الاجتماعي وبالحقوق والحريات التي يكفلها الدستور الذي حدَّد، في مادته الأولى، صورة الدولة المصرية بأنها دولة ملكية ذات سيادة، حرة مستقلة، تحكمها حكومة نيابية. وهكذا تم إقرار مبادئ الفصل بين السلطات الثلاث؛ واستقلال القضاء؛ وسيادة القانون؛ والمساواة بين المواطنين أمامه؛ وعدم التمييز بين المواطنين؛ وصيانة الحريات العامة والشخصية؛ وتداول السلطة.

فكيف بنى الدستور، في ضوء هذه المبادئ، هيكلية نظام الحكم الذي يفترض أنْ يعمل على إنفاذ ما تضمنه من مبادئ وحقوق وحريات؟

هيكلية نظام الحكم

حسب دستور 1923

فيما يتصل بالهيكلية العامة لنظام الحكم، حدَّد الدستور ثلاث سلطات هي السلطة التشريعية، والسلطة التنفيذية، والسلطة القضائية، ووضع المبادئ العامة لكل سلطة منها.

أولاً:

السلطة التشريعية: نصت المادة الرابعة والعشرون على أنَّ الأمة هي مراقب الدولة، ممثلةً في نواب الأمة، حيث يتولَّى السلطة التشريعية مجلسا الشيوخ (الشورى) والنواب بالاشتراك مع الملك، وتوضح المادة الحادية والستون أنَّ النظام النيابي (نواب الأمة) المنصوص عليه هو النظام البرلماني الذي يجعل الوزارة مسؤولة بالتضامن أمام مجلس النواب. وتحدد المادة الحادية والتسعون هوية النائب في كونه "نائباً عن الأمة كلها"، ولذا لا يجوز للناخبين أو للسلطة التي تعيّنه أن توكله بأمر على سبيل الإلزام، ولا يجوز، بحسب المادة التاسعة بعد المئة، مؤاخذته فيما يبدي من أفكار وآراء، كما لا يجوز، بحسب المادة الثانية عشرة بعد المئة، فصله إلا بقرار من المجلس التابع له.

ونظراً لأنَّ السلطة التشريعية هي الأمة ممثلة في نواب الأمة، ولأنَّ الأمة هي مصدر جميع السلطات، وهي مراقب الدولة، فإنَّ هذه السلطة تنقل مطالب الأمة، وتعبِّر عن أمانيها، وترعى الأصول الديمقراطية المرتبطة بضمان حقَّ الاختلاف وحرية التعبير، وتُراقب عمل السلطة التنفيذية (أي الحكومة)، ولها حق استجواب الوزراء، وحق اتهامهم وإيقافهم عن العمل إلى أن يقضي "مجلس الأحكام المخصوصة" في أمرهم، كما أنَّ لهذه السلطة أنْ تسحب الثقة من الحكومة إن هي أخلّت بالأمانة الموكولة إليها، وذلك لأن شرعية الوزارة ومشروعية استمرارها مستمدة، أصلاً، من ثقة النواب بها، أي من ثقة الأمة ممثلةً في ثقة هؤلاء النواب.

ثانياً:

السلطة التنفيذية: تتكون السلطة التنفيذية بحسب دستور 1923 من الملك والوزراء (الملك ووزارته)، ومن جميع الهيئات والمؤسسات والأجهزة التابعة لأيّ وزارة من الوزارات؛ فالملك يمارس سلطته بوصفه رئيس الدولة، وقبل مباشرته هذه السلطة يحلف اليمين أمام البرلمان (مجلسي الشيوخ "الشورى" والنواب)، وينص اليمين على الحلف بالله العظيم على احترام الدستور وقوانين الأمة المصرية. والملك يتولَّى السلطة بواسطة الوزارة التي لا ينبغي لأيٍّ من أفراد الأسرة المالكة أن يكون عضواً فيها، وليس الملك مسؤولاً أمام أحد، وإنما الوزارة البرلمانية هي المسؤولة أمام مجلس النواب، لأنها تنفرد، دستورياً، بالسلطة الفعلية؛ فليس لتوقيع الملك على أيّ كتاب يخصُّ شأناً من شؤون الدولة أن يكون نافذاً إلا بعد توقيع رئيس الوزراء والوزير المختص، كما أنَّ أوامر الملك الشفوية التي يصدرها لأيّ وزير من الوزراء، لا تُحلي هذا الوزير، بأيّ حال من الأحوال، من المسؤولية، لأنَّ الوزراء هم المسؤولون في النهاية، ولأنَّ الوزارة مسؤولةٌ على نحو تضامني أمام مجلس النواب. وبغية ضمان نزاهة السلطة التنفيذية، ممثلةً في الوزراء، حظر الدستور على الوزير ممارسة أيّ عمل تجاري أو مالي طوال مدة وزارته.

ثالثاً:

السلطة القضائية: انطلاقاً من مبدأ الفصل بين السلطات، أكد الدستور أنَّ القضاة مستقلون لا سلطان عليهم في قضائهم لغير القانون، وحظر على أيّ سلطة حكومية أن تتدخل في القضايا، معطياً السلطة القضائية ولاية المحاكم على اختلاف أنواعها ودرجاتها، ومؤكداً حصانة القضاة عبر حظر عزلهم أو نقلهم إلا وفقاً لشروط القانون. ويؤكد الدستور أنَّ المصريين جميعاً سواء أمام القانون، وأنهم متساوون في التمتع بالحقوق المدنية والسياسية، وفيما عليهم من واجبات وتكاليف عامة، كما يؤكد أنَّ القانون مصانٌ، وأنه لا جريمة أو عقوبة إلا بناءً على قانون، وأنه لا يجوز القبض على شخص أو حبسه إلا وفق القانون، وأنَّه يجب أنْ يكون لكلِّ متهم بجناية من يدافع عنه. وجليٌ أنَّ مؤدى هذه المواد الدستورية يتركَّز في مبدأي المساواة وسيادة القانون اللذين يتوخيان تحقيق "العدالة".

تلك هي المواد المتعلقة بالهيكلية العامة لنظام الحكم وما يحكمها من مبادئ وقيم استلهمها صائغو الدستور من الفلسفة الديمقراطية الليبرالية الأوروبية ، ومن غيرها من الفلسفات والعقائد التي حكمت اختيارات ممثلي القوى السياسية المتعارضة التي شاركت في صياغته، أو أثّرت على صائغيه وصياغته، أو أسهمت في مناقشته، وتعديله، وإقراره، وهي القوى التي مثلت النظريتين المتناقضتين اللتين حكمتا الفكر السياسي منذ نشأته في جميع الثقافات والحضارات الإنسانية؛ نظرية الحق الإلهي، ونظرية الحق الطبيعي.

ويبدو جليّاً، الآن، أنَّ تجربة "لجنة الأشقياء"، وعلى نحو ما يلاحظ جابر عصفور عن تفحُّص عميق وصواب رأي، قد انطوت، سلباً وإيجاباً، على تناقضات مسار حركة التنوير المصرية الصاعد في ذلك الوقت، فـ"ضمَّت إلى جانب العلماني داعية الدولة المدنية (من أفندية الاستنارة وشيوخها) رجل الدين الأزهري التقليدي النقلي الذي ظل يفكر في الدولة الدينية التسلطية، وجمعت اللجنة بين أنصار الملكية المُقيَّدة وأنصار الملكية المطلقة، ووصلت دعاة العدل الاجتماعي من ممثلي الجماهير بأبناء البيوتات الكبيرة من الصَّفوة، وجاورت بين المسلم والقبطي". (أنظر: د. جابر عصفور: دفاعاً عن التنوير، ص 72 – 73).

فما هي، في هذا الضَّوء، الحريات والحقوق التي كفلها دستور العام 1923 للمواطن المصري؟

> **إقحام الله في برنامج سياسي نوعٌ من الشعوذة والفصل بين الدِّين والدَّولة،هو المدخل الوحيد لإشاعة الحرية والقضاء على التمييز**

هبة العقاد

حقوق المواطن الدستورية وحرياته الأساسية

تأسياً على المبدأين المصانين؛ مبدأ المواطنة؛ ومبدأ عدم التمييز بين المواطنين بسبب الأصل أو اللغة أو الدين، وتمهيداً لإعمال مبدأ المشاركة السياسية، وتوضيحاً لآليات التحول المأمول إلى المجتمع المدني والدولة المدنية؛ كفل الدستور للمواطن المصري العديد من الحريات الأساسية التي تتجلَّى في صيانة الحرية الشخصية، واحترام حرمة المنازل، ومنع إفشاء أسرار الخطابات والتلغرافات والمواصلات التليفونية إلا في الحدود المبيّنة بالقانون. والتي تتجلى، أيضاً، في كفالة الحريات العامة والخاصة، وذلك عبر إطلاق حرية الاعتقاد، وضمان الحرية الدينية، وكفالة حرية الرأي والصحافة، وصيانة حرية التعليم؛ حيث يُوجب الدستور على الدولة أن تمنع تقييد حرية أحد في الأمور الدينية، وأن تحمي حرية القيام بشعائر الأديان والعقائد، وأن تكفل حريّة الرأي والصحافة بما تتأسس عليه، أو تفضي إليه، هذه الحرية من حقوق تتصل بحق الاختلاف وحرية المعارضة القائمين على كفالة "حرية الرأي" و "حق كل إنسان في الإعراب عن فكره" سواء بالقول أو بالكتابة أو بالتصوير أو بغير ذلك من وسائل وطرق قانونية ملائمة، وضمان أنْ تكون الصحافة حرة في حدود القانون، بحيث تُحْظَرُ الرقابة على الصحف، ويُحظر إنذار الصحف، أو وقفها، أو إلغاؤها، بالطريق الإداري.

وفي هذا السياق، ضمن الدستور للمواطنين المصريين حقَّ الاجتماع في هدوء وسكينة؛ أي من دون أن يحضر البوليس اجتماعهم، ومن دون أن تكون بهم حاجة إلى إشعاره، كما أتاح لهم "حرية اللغة"، فلم يُسوِّغ تقييد حرية أيّ مواطن مصري في استعمال أيّ لغة أراد في المعاملات الخاصة أو التجارية، أو في الأمور الدينية، أو في

الصحف والمطبوعات أياً كان نوعها، أو في الاجتماعات العامة؛ غير أنَّ الدستور قد نصَّ، بوضوح ساطع، على أنَّ "الإسلام دين الدولة واللغة العربية لغتها الرسمية".

ويُوجب الدستور على الدولة أن تصون "حقَّ المعرفة" للمواطنين جميعاً بلا استثناء، وذلك بواسطة التدخل المالي للدولة التي لا تميز مدارسها بين الطلاب على أساس خارج مبدأ المواطنة، مع الاستمرار في تحديث التعليم وترسيخ طابعه المدني، وضمان إلزامية التعليم الأوّلي في مساواة تامة بين البنين والبنات، على أن يكون مجانياً في المكاتب العامة، وأن تكفل الدولة حرية إنشاء المدارس المدنية في إطار التعليم العام الذي ينبغي أن ينظم بموجب قانون. أما بخصوص التعليم الذي شرعت الجامعة الأهلية في تقديمه منذ إنشائها في العام 1906، فقد نصَّ الدستور على عدم الحجر على الأفكار في التعليم العالي.

تلك هي، بإيجاز، أهمّ مكونات الدستور الناجم عن ميزان القوى الاجتماعي والفكري والسياسي، والذي يعكس درجة ميل مؤشر هذا الميزان نحو أيٍّ من كفتيه اللتين يحتل إحداهما أنصار نظرية الحق الإلهي، ويحتل الأخرى أنصار نظرية الحق الطبيعي، وهو الدستور الذي تحمس له لويس عوض، وآمن به "إيماناً أعمى" على اعتبار أنه هو وسيلة مصر الوحيدة لتحقيق هدفين رئيسين هما تقييد الملكية وكسر شوكة بطانتها التركية، وطرد الإنكليز من مصر، وذلك بقيام حكومة صلبة تعبر عن إرادة "الأمة"؛ فهل حقق إقرار الدستور، والشروع في إعماله في واقع الحياة السياسية المصرية، هذين الهدفين؟ وقبل ذلك، هل قاد هذا الدستور إلى تشكيل تلك الحكومة التي ستتولّى تحقيقهما؟

ليس من مدخل للإجابة عن هذا السؤال المركب أصحُّ من تعرُّف مفهوم الحرية في هذا الدستور المفعم بالتناقضات، ومناقشته ونقده.

ولادة مبتسرة لحريات دستورية ناقصة

تكشف قراءتُنا لقراءة لويس عوض للأحداث التي أعقبت إقرار الدستور وإعماله، وقراءتنا موادّ الدستور نفسه، عن أنَّ مفهوم الحرية الذي حاول الدستور المصري (دستور العام 1923) تأصيله، ظلَّ مفهوماً ناقصاً مبتسراً، وليس ذلك بسبب تقصيره عن الوفاء بالحدِّ الأدنى لمتطلبات الديمقراطية الليبرالية فحسب، وإنما أيضاً، وقبل ذلك، بسبب ما انطوت عليه موادّه من تناقضات أبقت مؤشر الميزان متأرجحاً بين طائفة من المبادئ والاختيارات الفكرية والسياسية المتعارضة، والتي تتنازع مساحات الحضور؛ مع افتقاره إلى المبادئ والمضامين الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي كشفت الممارسة الفعلية عن أنَّ غيابها عنه، متضافراً مع عوامل داخلية وخارجية متنوِّعة، قد أغلق إمكانية قيام حكومة صلبة تعبّر عن إرادة "الأمة"، وتتولّى تحرير مصر من الاستعمار البريطاني، وتقييد الملكية وكسر شوكة بطانتها التركية، وترسيخ حضور المجتمع المدني، والدولة المدنية الحديثة.

ففي مقابل المواد التي تمهّد الطريق أما حضور المجتمع المدني والدولة المدنية عبر إعمال مبدأ فصل الدين عن الدولة، أبقى الدستور المصري (دستور العام 1923) على حضور المجتمع الديني في بنية الدولة، سواء من خلال النصِّ على أنَّ الإسلام هو دين الدولة، أو من خلال ربط المؤسسات الدينية برأس الدولة (الملك)، أو من خلال إبقاء الملك مشرفاً على المعاهد الدينية والتعليم الديني، والأوقاف، وعلى المسائل الخاصة بالأديان المسموح بها في البلاد،

> **تستند عدالة الأرض إلى ازدواجية فاضحة في إعمال المعايير، فتُعمل قانونين وتُكيل بمكيالين، أحدهما للفقراء والضعفاء والمستَعْمَرين**

ومسؤولاً مباشراً منفرداً بصلاحيات تعيين الرؤساء الدينيين بما في ذلك مشايخ الطرق الصوفية، مع الاحتفاظ له برئاسة السلطة التنفيذية، وإشراكه في السلطة التشريعية.

ولئن انطوت بعض المواد الدستورية على الأخذ بنظام "الملكية المقيدة"، فإنَّ مواد أخرى تضمنها الدستور نفسه تكشف حقيقة أنَّ هذا التقييد ظلَّ محدوداً، ولم يذهب إلى المدى الذي يحقق مبدأ كون الأمة مصدر جميع السلطات تحقيقاً تاماً وناجزاً؛ فالتنازع على السلطة ظلَّ قائماً بين الملك والأمة، أو على الأصح، بين الملك ممثلاً للإقطاع والأرستقراطية ومصالح المستعمرين وبين الرأسمالية الوطنية الوليدة من أبناء الطبقة المتوسطة، وذلك على نحو ما دلَّت الوقائع السياسية اللاحقة؛ فقد أشرك الدستور الملك في السلطة التشريعية، مع أنه اعتبره رأس السلطة التنفيذية، ثمَّ أحلاه من المسؤولية أمام البرلمان وكأنما هو ليس مسؤولاً إلا أمام الله، أو أمام نفسه، وتلك تناقضات مهمة، ظلت جاثمة إلى أنْ حركها الملك وأعوانه، بتأييد الإنكليز غالباً وبغير تأييدهم أحياناً، بحيث أثّرت على مجرى الأمور بعد وقت قريب جداً، وأفضت إلى انهيار أول حكومة وفدية دستورية بعد أقل من شهر على تشكيلها. وقد يبدو مفيداً أن نُشير، هُنا، إلى أنَّ سعد زغلول قد شكَّل أول وزارة ديمقراطية شعبية في 28 كانون الثاني - يناير1924، وذلك عقب إجراء أول انتخابات نيابية دستورية جرت في مصر وحصل فيها الوفد على 195 مقعداً من أصل 214، وذلك في 12 كانون الثاني يناير 1924، وانهارت هذه الوزارة باستقالة سعد زغلول في 24 شباط (فبراير) 1924. (أنظر في ذلك: لويس عوض: أوراق العمر (سنوات التكوين)، ص 140 - 142).

ولعلَّ ما وقع من أحداث عقب إعلان الدستور يُذَكِّرنا بمقولة موليير الشهيرة "إنَّ الفرد يحتضن منافسه ويعانقه لا لشيء إلا لكي يسهل عليه خنقه"(نقلاً عن: هارولد لاسكي: محنة الديمقراطية، سلسلة اخترنا لك (65)، لجنة اخترنا لك، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 149)، فهذا هو ما فعله الملك فؤاد، بالضبط، حين أنعم على حزب الوفد المنهك واحتضنه، وكلَّفه بتشكيل أول حكومة دستورية، أو هو، بالضبط، ما فعله أصحاب نظرية الحق الإلهي حين تَقَبَّلوا، على مضض، مشاركة أصحاب نظرية الحق الطبيعي في وضع الدستور!

ولعلَّ المواد التي تؤسس استقلالية القضاء ونزاهته، تظلُّ عرضة لانعكاس مواد دستورية أخرى عليها، وذلك على نحو يضعف هذه الاستقلالية ويحول دون تحقق النزاهة، ولا سيما المواد التي تضع الملك فوق السلطات، أو تجعله رديفاً للأمة، أو تشركه في السلطة التشريعية، أو تلك التي تُدمج المحاكم الشرعية، أو المحاكم الدينية في النظام القضائي الذي تفترض الليبرالية أن يكون مدنياً، أو تلك التي تُبقي على تبعية المؤسسات والمعاهد الدينية لرعاية الملك مباشرةً، وهذه، كما نرى، تحمل مسحة من حق الملوك الإلهي.

وفوق ذلك، فإنَّ تجربة الديمقراطية الليبرالية في أيّ بلد من بلدان هذا العالم قد أكدت أنَّ "المساواة أمام القانون ليس لها معنى إلا إذا كان للمواطن ثروة يشتري بها هذه المساواة" (هارولد لاسكي: محنة الديمقراطية، ص 78)، كما أكدت أنَّ بقاء الملكية، مقيدة أو غير مقيدة، ليس له من مغزى أو دور إلَّا الاحتفاظ بروح لا تسود فيها المساواة، وهي الروح التي تبثها حقيقة راسخة في الفكر السياسي والقانوني مؤداها أنه لا يمكن للمساواة أمام القانون أن تُوجد إلا إذا انتفت الظروف التي تجعل الظلم أمراً مرغوباً فيه من قبل المستفيدين منه، وهي الظروف التي لا يمكن أن تنتفي إلا إذا انتفت إمكانية إخضاع تفسير القانون، وإنفاذه، لمصالح أصحاب القوى الاقتصادية المسيطرة! وهل ثمة من طريق لضمان ذلك غير أن يتوافر كل إنسان على ثروة تمكنه من شراء العدالة! ألا تقول الوقائع التي لم تكف عن التراكم إنَّ عدالة الأرض تستند إلى ازدواجية فاضحة في إعمال المعايير، فتُعمل قانونين وتُكيل بمكيالين، في آن معاً، أحدهما للفقراء والضعفاء والمستَعمرين، وثانيهما للأغنياء والأقوياء والمستعمِرين؟

أما بخصوص السلطة التشريعية، فمن الواضح أن إشراك الملك في إقرار القوانين والتشريعات يضعف من قدرة هذه السلطة على تمثيل الأمة، ونقل وجهة نظرها، والتعبير عن مصالحها، إلا إذا كان الولاء للملك هو في مركز منظومة القيم التي تعتنقها هذه "الأمة"، أو كان الملك ممثلاً شرعياً للأمة التي تتجسد فيه! أو هو السيادة مجسدة في إرادة فرد، على اعتبار أنَّ السيادة لا يمكن أن تتجسد إلا في إرادة وأنَّ الإرادة فرديةٌ حكماً، كما يري هيغل! أياً كان الأمر، فإنَّ الوقائع التاريخية قد تكفلت بإثبات حقيقة أنَّ الملك لم يكن ممثلاً للأمة أو حتى مجرد رمز عليها (أنظر: لويس عوض: أوراق العمر "سنوات التكوين"، ص 148)، وذلك لأنَّ ما ظلَّ سائداً منذ الإطاحة بحكومة الوفد الدستورية حتى وفاة سعد زغلول، هي "حكومة يعيّنها الملك، وشعب يقوده من الشارع سعد زغلول" (لويس عوض: أقنعة الناصرية السبعة، دار القضايا، بيروت، الطبعة الأولى، 1976، نقلاً عن: نسيم مجلي: لويس عوض ومعاركه الأدبية، ص 377).

ومهما يكن من أمر، فقد أدرك لويس عوض حقيقة أنَّ الإطاحة بحكومة الوفد لم تكن إلا مدخلاً للإطاحة بالنظام البرلماني الدستوري، وبالدستور الذي أصَّل، بدرجة أو بأخرى، حضور المجتمع المدني والدولة المدنية. ولعله أدرك، ببصيرته النافذة ووطنيته العميقة، أنَّ سهولة الإطاحة بحكومة سعد زغلول، إنما تنبع من التناقضات الفادحة التي انطوى عليها الدستور نفسه، وقبل ذلك، من عدم نضوج المجتمع المصري المنشغل في معركة الاستقلال الوطني نضوجاً يؤهله للتوجه نحو فتح معركة الدفاع عن المكاسب السياسية الداخلية التي كاد أن يجني من خلالها بعض ثمار كفاحه الطويل على جبهة التنوير الفكري والتغيير الاجتماعي.

> **مفهوم الحرية الذي يستند إليه المذهب الليبرالي ناقص ومخادع، لأنه يلح على الحرية الفردية المطلقة التي هي رديف "الحرية المعربدة**

خمس دكتاتوريات برعاية الاستعمار

لعلَّ المراجعة الفكرية السياسية التي أجراها لويس عوض، في مرحلة لاحقة، لمسار حركة التنوير الفكري والاجتماعي المصرية وهي الحركة الملازمة لمسيرة الاستقلال، تكشف عن الأهداف والغايات التي كان، كشاب وطني مستنير، يتطلع إليها معلقاً أمر تحقيقها على الدستور، وعلى حزب الوفد، في ترابط لا ينفصم، وذلك على نحو يوضح أنَّ مفهومه للحرية، في هذه المرحلة، يكاد لا يفارق مفهومها في المذهب الليبرالي الذي نقله إلى مصر، بتأويلات وتكييفات وطرائق متنوِّعة، مفكرو الاستنارة العلمانيون الذين استلهموا منجزات مفكري عصر التنوير، ولا سيما منجزات مفكري الثورة الفرنسية وفي مقدّمتهم جان جاك روسو، صاحب نظرية العقد الاجتماعي.

يتتبع لويس عوض تلك الحقبة من تاريخ مصر منذ إعلان دستور 1923 حتى إعلان معاهدة 1936 وما بعدها بقليل، فيجد أنَّ الملكية المستبدة آناً بوحي الاستعمار، وآناً بوحي المصالح الأرستقراطية التي كانت الملكية تمثلها، أقامت خلال الثلاثة عشر عاماً خمس دكتاتوريات سافرة، وهذه الدكتاتوريات هي: دكتاتورية أحمد زيور باشا في 1924-1925، ثمَّ دكتاتورية محمد محمود باشا في 1928-1929، ثمَّ دكتاتورية إسماعيل صدقي باشا التي تكررت عدة مرات من 1930-1935 (عبدالفتاح يحي وتوفيق نسيم)، وكذلك عطلت الإرادة الملكية المتواطئة مع الأرستقراطية والاستعمار دستور 1923 ثم ألغته في العام 1930، كما عطَّلت البرلمان عدة مرات، بل وفرضت على سعد زغلول نفسه حكومة ائتلافية برئاسة عدلي يكن باشا (1936)، ثم على مصطفي النحاس ائتلاف سنة 1937، وبالتالي لم يُباشر الوفد، وهو حزب الأغلبية، حقه الدستوري في حكم البلاد في عهد زغلول وفي عهد النحاس مجتمعين إلا نحو سنتين طوال عهد الملك فؤاد، ونحو أربع سنوات طوال عهد فاروق وهو ست عشرة سنة" (أنظر في ذلك: لويس عوض: الحرية ونقد الحرية، ص 50 - 51).

وهكذا نجدُ أنَّ حزبَ الوفد، وهو حزب الأغلبية، لم يُمارس حقه الدستوري في حكم البلاد في عهدي سعد زغلول والنَّحاس

مجتمعين إلا نحو خمس سنوات، وهذا الأمر أغلق إمكانية إنفاذ الدستور، وأكد أنَّ فلسفة الديمقراطية الليبرالية التي يجسدها ذاهبة، بخطى متسارعة، نحو التصدع النهائي، وذلك بسبب المقاومة الشرسة التي وُوجهت بها من قبل تحالف الإقطاع والأرستقراطية، والرأسمالية المحلية والأجنبية، أو من قبل أنصار نظرية الحق الإلهي والملكية الوراثية المستبدة.

ويوضح لويس عوض أنه بعد العام 1930، وبسبب من تراكم القمع مع توالي الدكتاتوريات، "لم يعد الاحتجاج السياسي على الاستعمار كافياً عند بعض طبقات المجتمع المصري، ولم يعد الاحتجاج الدستوري على العرش كافياً. وتحركت الرأسمالية الوطنية الوليدة لتقول كلمتها، تحركت بكل أجنحتها من بنك مصر إلى صغار التجار والمنتجين. وكانت كلمتها بسيطة" الاستقلال السياسي لا يكفي، لا بدَّ من الاستقلال الاقتصادي، بل الاستقلال السياسي لا معنى له فهو بغير الاستقلال الاقتصادي استعمار مقنَّع" (لويس عوض: الحرية ونقد الحرية، ص 52).

ويحلل لويس عوض انعكاسات أزمة 1930 العالمية على الاقتصاد المصري والسياسة المصرية، فيخلص إلى أنَّ "مجيء دكتاتورية إسماعيل صدقي لإنقاذ الرأسمالية المصرية والرأسمالية الأجنبية من آثار هذه الأزمة، بالتضافر مع توالي الدكتاتوريات واستمرارها في اتخاذ إجراءات معادية للديمقراطية ولدستور 1923، ثم إلغاء هذا الأخير بإصدار دستور 1930 الذي ألغى نظام الانتخاب العام المباشر لصالح الانتخاب على درجات، أو ما عرف بنظام التمثيل النسبي، قد أفضى، من بين ما أفضى إليه، إلى تصدّع الفلسفة الديمقراطية الليبرالية، وإلى بدء تشكُّك المثقفين، والسياسيين الوطنيين، والقواعد الشعبية، في سلامة الحكم الديمقراطي الليبرالي في مصر، فقد "كان واضحاً عند الكثيرين أنَّ تطور مصر السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي خلال العشرين عاماً الفاصلة بين الحرب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية قد جعل من نظام الحكم المتمثل (نظرياً) في دستور 1923 هيكلاً بالياً ينبغي تجديده أو ترميمه على أقل تقدير. ومنهم من ذهب إلى أنَّ الدستور ثوب فضفاض (الدستوريون والسعديون) ومنهم من ذهب إلى أنَّ الدستور ثوب ضيق (الوفديون) ومنهم من ذهب إلى أنَّ الدستور خرقة مهلهلة ملفقة بحاجة إلى أسس جديدة أو إلى عقد اجتماعي جديد (الإخوان والشيوعيون)" (لويس عوض: العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح، ص 9).

وفي العام 1936 تأكد لويس عوض، مثل أغلب الوطنيين المصريين، أنَّ الديمقراطية الليبرالية قد أفلست تماماً، وذلك عقب إخفاق جميع محاولات إقامة حكم وفدي على أرضية دستور 1923، وتأكُّد استحالة إقامة حكومة برلمانية مستقرة تستطيع إدارة البلاد لسنوات على أسس محددة وواضحة، وإقدام الوفد بزعامة النحاس باشا على تشكيل جبهة عريضة جداً تضمّ معظم الأحزاب المصرية، بقصد توقيع معاهدة 1936 التي أفضت إلى تجميد الجهاد الوطني ضد الاحتلال البريطاني وتعطيل التحول الاجتماعي في مقابل مكاسب جزئية بسيطة، كإلغاء الامتيازات الأجنبية، أو إطلاق يد مصر في زيادة عدد الجيش إلى ما فوق أربعة عشر ألف مقاتل.

ما عرف بنظام التمثيل النسبي، قد أفضى، من بين ما أفضى إليه، إلى تصدّع الفلسفة الديمقراطية الليبرالية، وإلى بدء تشكُّك المثقفين، والسياسيين الوطنيين، والقواعد الشعبية، في سلامة الحكم الديمقراطي الليبرالي في مصر

نحو اشتراكية ديمقراطية إنسانية النزعة

وإزاء تصدع الفلسفة الديمقراطية الليبرالية، وإفلاس النظام البرلماني الذي جاءت به، وبفعل تعمُّقه أثناء وجوده في إنكلترا في تفهم الفلسفة الماركسية، وفي مراجعتها ونقدها، وجنوحه، عقب ذلك، نحو الاشتراكية الديمقراطية المفعمة بالمذهب الإنسان (Humanism)، لم يكن للويس عوض، الذي كان مع اندلاع الحرب العالمية الثانية قد حدَّد لنفسه موقفاً عاطفياً وفكرياً يتمثل في تأييد دول المحور والعالم الشيوعي (الضمير الشيوعي) في آن معاً، وذلك أملاً في القضاء على الفاشية وتخليص الشعوب من الاستعمار القديم، أن يرى من مخرج لهذا المأزق المصري الداخلي إلا المراهنة على الوفد، وذلك من خلال الأمل في أنْ "يتطور الوفد نفسه إلى حزب اشتراكي أو راديكالي على أقل تقدير كما تطورت الأحزاب الديمقراطية في الغرب عبر القرن التاسع عشر من الليبرالية إلى الراديكالية بل وإلى الاشتراكية المخفَّفة، أو كما تطورت الديمقراطية الأميركية من الرأسمالية المعربدة إلى النيوديل في الثلاثينات من القرن العشرين" (المصدر السابق، ص 24).

غير أنَّ هذا الأمل قد انطفأ حين تكشَّفت حقيقة تواطؤ الوفد مع الملك والفاشست المصريين في ارتكاب كارثة 4 شباط فبراير بقصد التوطئة لدخول الألمان، وهو الأمر الذي فتح أمام لويس عوض إمكان تصوُّر "تواصلهم سراً مع النازي لطعن الإنكليز من الخلف كما كان يقال يومئذٍ" (المصدر نفسه، ص 24).

ولكنَّ أمل لويس عوض في الوفد تجدد بعد الحرب مباشرةً، ولفترة قصيرة كان فيها الوفد في المعارضة، "فقد ظهر فيه جناحٌ تقدمي من الشباب المثقف، بقيادة محمد مندور والدكتور عزيز فهمي، يجنح بصورة واضحة إلى النظام الجمهوري، والراديكالية، ويدعو لهما جهاراً، بل ويؤلب القاعدة الوفدية على العناصر الرجعية السافرة في قيادات الوفد.." (المصدر نفسه، ص 24).

وكان لويس عوض يدعو باستمرار إلى تعميق التعاون بين الشيوعيين والطليعة الوفدية، وذلك "بأمل 'تمصير' الشيوعية المصرية وردها إلى الواقع المصري والتخفيف من غلوائها من ناحية، وبأمل إشاعة الوعي الاشتراكي بين الشباب الوفدي حتى تتحول راديكاليته الهلامية إلى اشتراكية واضحة المعالم" (المصدر نفسه، ص 25)، وبأمل أن "تُمتص الشيوعية في الطليعة الوفدية بالأوسموز السياسي على اعتبار أنَّ الأقوى يبتلع الأضعف" (المصدر نفسه، ص 25)، بحيث يخرج لمصر من هذا الامتصاص "تنظيم جديد اشتراكي الفكر الاجتماعي، ديمقراطي في الفكر السياسي، تنظيم يعمل على تحقيق 'الاشتراكية الديمقراطية' التي كنت أحلم بها" (المصدر نفسه، ص 25).

ونلاحظُ، هنا، أن لويس عوض يستند إلى قانون داروين في الانتقاء الطبيعي، أو "الصراع من أجل البقاء" الذي يشكل مع قوانين ميكانيكا نيوتن بشأن الفاعلية التلقائية أو الطبيعية في حركة الأجسام، القاعدة العلمية الأساسية للقانون الطبيعي الذي عمد الفكر الليبرالي إلى تطبيقه على حركة التاريخ البشري، وتاريخ المجتمعات. ويبدو أنَّ لويس عوض لم يلتفت إلى تناقض فكرته هذه مع دعوته إلى الاشتراكية الديمقراطية ذات النزعة الإنسانية؛ فكيف يمكن لمن يأمل أنْ يبتلع الأقوياءُ الضعفاءَ أن يحمل لواء الدعوة إلى الاشتراكية الديمقراطية المفعمة بالنزعة الإنسانية، والتي تهدف إلى الحيلولة دون وقوع أيّ نوع من أنواع الابتلاع! وتعمل على استئصال جذور ذلك الأمل البغيض!

مرةً أخرى يخذل الوفد، وربما بالتضافر مع مصادفات القدر هذه المرة، لويس عوض، فقد أثبتت الأيام خطأ تقديره، وذلك حين ثبت أنَّ "ميسرة الوفد كانت أضعف من ميمنته" (المصدر نفسه، ص 25). وحين اختار القدر أنْ تخسر "الطليعة الوفدية بوفاة الدكتور عبدالعزيز فهمي قائداً بارزاً يتأجج بحب الحرية وتقديس حقوق الإنسان" (المصدر نفسه، ص 25 - 26)، قائداً جعله "بغضه الأعمى السافر للملكية، مطلقة كانت أم مقيدة.. قوَّةً طليعيةً ضخمةً وسط شباب الوفد في تلك السنوات الحرجة من تاريخ مصر، سنوات الغليان العظيم بين نهاية الحرب العالمية الثانية وقيام الثورة في 1952 (المصدر نفسه، ص 26).

وبالرغم من كلِّ هذا الإخفاق والإحباط، ومن خيبة الأمل المتكررة، فإنَّ تقييم لويس عوض لمضمون مواد دستور 1923 يخلص إلى أنَّ ما حققه المسار التنويري الذاهب نحو تأكيد حضور المجتمع المدني والدولة المدنية بإصدار دستور 1923 ليس إلا "نصف انتصار"، كما يقول، وذلك لأنَّ أصحاب نظرية الحق الطبيعي الذين التفوا حول مبدأ أنَّ "الأمة هي مصدر جميع السلطات"، وُوجهوا بتصلب أصحاب نظرية الحق الإلهي الذين التفوا حول مبدأ أن الدستور هو "منحة من الملك" (المصدر نفسه، ص 90)، وأصروا على تثبيت هذا النص في صدر الدستور، على نحو يبقي الأمر كله في يد الملك لأنه من "المفهوم ضمناً أنَّ واهب المنحة يستطيع أن يستردها ولا يعوقه عن ذلك إلا تقاليد الفروسية!" (المصدر نفسه، ص 90). ولقد أثبتت الوقائع أنَّ الملكين فؤاد وفاروق (الأب والابن) لم يخلقا لتقاليد الفرسان، وأعرافهم! ويبدو أنَّ لويس عوض يذهب، في تقييمه لنصوص الدستور ومسيرة إنفاذه، إلى رأي أبعد كثيراً من رأي مُعَلِّمه سلامة موسى الذي لم يذهب إلى ما هو أكثر من أنَّ هذا الدستور قد حمل "مسحة 'حقوق الإنسان' التي أعلنتها الثورة الفرنسية سنة 1789.. وألفاظاً وعبارات تنمُّ عن هذا الأصل" (سلامة موسى: حرية الفكر وأبطالها في التاريخ، ص 205).

نخلص مما تقدم إلى أنَّ مفهوم الحرية الذي يستند إليه المذهب الليبرالي عموماً، أو الذي جسدته الولادة المبتسرة لدستور 1923، هو مفهوم ناقص ومخادع، وذلك لأنه يلحّ على الحرية الفردية المطلقة التي هي رديف "الحرية المعربدة، والتي هي، في وجه من وجوهها، ترادف الطغيان" (لويس عوض: مقالات وأحاديث، ص 29). والنص مقتبسٌ من حوار نبيل فرج مع لويس عوض، الذي نشر في مجلة "المجلة" في نيسان أبريل 1970 تحت عنوان "سنوات التكوين"، وذلك لأنَّ إتاحة مثل هذه الحرية لطائفة من الأفراد من دون اتخاذ أيّ تدابير تحول دون عدوانهم على حريات الآخرين، ومن دون إقامة أيّ شكل من أشكال الحرية الاجتماعية الجماعية والتضامن الاجتماعي الذي يكفل المحافظة على حياة المواطنين جميعاً، ويؤمّن حاجاتهم الأساسية، ويصون حقوقهم وحرياتهم وكرامتهم، لن يفضي إلا إلى سلب حريات الأغلبية العظمى من أفراد الطبقات والفئات الاجتماعية الضعيفة، واغتصاب حقوقهم؛ وهو الأمر الذي أكدته التطبيقات العملية للديمقراطية الليبرالية، والمذهب الفردي، في البلدان الأوروبية التي طُبِّق فيها، وذلك إلى جانب ما أنتجته تلك التطبيقات من أخطار وأزمات ■

ناقد من فلسطين مقيم في براتشسلافا

ربيع كيوان

هشام جعيط:
المخاض العسير

التنبؤ بما يحدث غداً أمر لا معنى له

إذا كان فرنان برودال قد أنجز نقلة نوعية ومنهجية في معالجة التاريخ الأوروبي الحديث، فإن المفكر التونسي هشام جعيط غيّر بشكل جذري مقاربة العرب والمسلمين لتاريخ الرسول خصوصًا وفترة صدر الإسلام عمومًا، فيمكن القول إن ما قام به هو عملية إصلاح تاريخي حقيقية، حيث عمل من خلال كتاباته التاريخية على أنسنة أو عقلنة التاريخ الإسلامي، هذا التاريخ المُصاغ في كل فتراته تقريبًا على أسُس سردية، أسطورية وهالة من القُدسية. قدّم هشام جعيط من خلال كتاباته الفكرية منذ السبعينات قراءة استباقية للأزمة العربية-الإسلامية المعيشة اليوم.

بوجه بشوش وواثق رحّب بنا هشام جعيط، جلسنا في ركن الاستقبال بمكتبه بالمجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، المعروف ببيت الحكمة، هذا البيت أو القصر الذي يتميز بطابعه العثماني والأندلسي، والذي يُطل على البحر بجهة قرطاج، حيث كان في الأصل قصرًا للجنرال زروق أحد جنرالات الباي الذين اشتهروا بقمعهم لأكبر ثورة حدثت في تاريخ تونس الحديث أي ثورة علي بن غذاهم سنة 1864. قبل ما يجاوز القرن ونصف كان يمكن أن يدور الحوار بين هذا الجنرال وأحد معاونيه حول سُبل قمع الثورة والمعارضين، أما لقائي مع المؤرخ والمفكر هشام جعيط في آخر يوم من سنة 2015، فقد كان حول مواضيع الحداثة والحرية.

أبدأ سؤالي من المثقف ودوره، أي دور للمثقف العربي اليوم؟ هل هو فهم الواقع وتحليله أم هو في أن يكون جهاز إنذار مبكّر للتنبيه من الأخطار؟ هل استطاعت النخبة العربية أن تكون في مستوى الفترة التاريخية التي نعيشها اليوم؟

جعيط: الحديث عن المثقف العربي إجمالاً صعب، لأننا بلدان متعددة، ولا يمكن أن نُعمم، هناك المُثقف التونسي، المثقف المصري...، ولكن يمكن القول إن هناك انحطاطا في دور المُثقف، أعني دور المثقف في المجال السياسي، فهناك مثقفون يزاولون العمل السياسي وهناك مثقفون يمارسون العمل الحربي، فهناك أنماط متعددة ولا يمكنني أن أتكلم بصفة عامة عن دور المثقف في هذه الفترة الحرجة والدقيقة.

إذن دور المثقف يجب أن يقتصر فقط على التحليل؟

جعيط: حتى التحليلات هي في الغالب سياسوية ومحلية، وكثير من هؤلاء المثقفين العرب مهاجرون في أوروبا وأميركا وغيرهما. المثقف يجب أن يكون على النمط الذي كان موجودًا في القرن العشرين في أوروبا مثلاً وليس مثقفًا في العوام، هناك الكثير من المثقفين، إنما يجب أن تكون للمثقف أعمال سواء أدبية أو فكرية أو علمية إلى غير ذلك، وهو يجب ألاّ يتوقف عند هذه الأعمال بل يجب أن يتدخل في الشأن العام ويُعطي أفكارا، البعض منهم قام بتكوين أيديولوجيات، هذا هو المقصود عندما يتكلم الصحفيون عن دور المُثقف وليس المثقف الذي يُطالع أو الأستاذ في الجامعة الذي يقوم بأعمال علمية فقط، لا بد أن يكون لهُ رأي يدلي به في خصوص الشأن العام: الشأن العام الوطني فقط أو الشأن العام الأعمّ، أي العربي وحتى الإسلامي، ولهُ نظرة إلى الأمور واهتمامات ليس أكثر، إنما الأساس لكي يُسمع من الناس ويكون لهُ صدى، لا بد أن تكون لهُ أعمال محترمة من قبل الناس، وإلا لا فائدة. نجد أن العديد من المثقفين يكون دورهم فقط كتابة مقالات في الصحافة، وهذا غير كاف لكي يُسمع صوتهُ، لأن المشكل عندما نقول "ما هو دور المثقف؟" هل هو مسموع الصوت أم لا في مجتمعه، سواء على النطاق القطري أو النطاق العربي؟

حركات إرهابية

هل ظهور داعش والتنظيمات الإرهابية الأخرى هو بالأساس ردة فعل على الضعف العربي الإسلامي أمام القوى الغربية اليوم، أم أن لهذه التنظيمات عمقا تاريخيا وفكريا مُرتبطا بالداخل أكثر من الخارج؟ بمعنى أن هذه الحركات الخارجة عن طاعة الدولة والطاعنة في شرعية أحقيتها بالحكم وُجدت منذ صدر الإسلام أم هناك تفسيرات أخرى تتصل بعوامل خارجية ذات صلة بنشأتها؟

جعيط: الحركات الإسلامية حركات حربية وكما يقال إرهابية، وما تقوم به لا يأتي بنتيجة، فقد حصل العداء مع الغرب المهيمن أو الذي مازال مهيمنًا، بالخصوص الأميركي، ووقعت اجتياحات في العراق، وبقي العالم العربي تحت الهيمنة الغربية، فهي دول ضعيفة، وبالتالي هؤلاء يريدون التحرر من الغرب عن طريق الإرهاب، لكن هذا الإرهاب لا

يأتي بنتيجة ما دمنا لم نحقق النهضة التي وقعت في اليابان أو الصين، وما دمنا لا نملك عقلانية تطورية تخص الإنتاج الصناعي وغير ذلك، إذ لا فائدة تُرجى من كل ذلك.

بعد خمس سنوات لا تزال حالة الاضطراب التي تعيشها المنطقة العربية قائمة، هل تؤيد من يذهب إلى أن الوعي الجمعي العربي يرفض الديمقراطية وأن هذه المنظومة غير قابلة للتطبيق في عالمنا العربي؟ وهل ثمة من بديل للديمقراطية تأسيسا لـ"نهضة عربية" ممكنة؟

جعيط: نعم بالفعل هو غير قابل لذلك، في تونس وقع نجاح نسبي لمفهوم الديمقراطية، لكن في آخر المطاف الديمقراطية شيء مستجلب من العالم الغربي.

ما سرّ اختصاصك بالتاريخ؟

جعيط: اختياري للتاريخ كان منذ القديم، فمنذ كنت تلميذًا بالصادقية كان لي اهتمام كبير بالتاريخ، سواء التاريخ الإسلامي -وأنا أستاذ متخصص في ذلك- وبالخصوص شجعني أستاذ فرنسي كان يدرّسنا في تلك الفترة، وكنا ندرس تاريخ أوروبا، فمنذ البدايات كنت أحب علم التاريخ وأهتم به، وقد أراد أستاذي الفرنسي تقديمي إلى مناظرة مشهورة في فرنسا تتعلق بجميع المواد كالفلسفة، التاريخ والأدب.. وهذه المناظرة كان يتم اجتيازها قبل البكالوريا، وتسمى "المناظرة العامة" ولها قيمة كبيرة، وأعدّني لها هذا الأستاذ أيّما إعداد، ولكن لم يتم الأمر لأن موضوع المناظرة كان في الجغرافيا، وأنا كان لديّ اهتمام أقل بهذه المادة، فاهتمامي الأكبر كان منصبا على علم التاريخ. من ناحية ثانية اهتممت أيضًا بالفلسفة في آخر مراحل التعليم الثانوي، ثم ذهبت إلى فرنسا وكان اهتمامي بالتاريخ دائمًا موجودا، لكن كان لي أيضًا شغف بالفلسفة، وهذا ما جعلني أتردد في الاختيار ما بين الفلسفة والتاريخ في دراستي العليا، ثم اخترت في آخر المطاف التاريخ عوض الفلسفة، لكن بقي لي دائمًا شغف بالفلسفة من خلال المطالعة، وفعلاً على امتداد حياتي طالعت لكثير من الفلاسفة، ويبقى للفلسفة مكان في اهتماماتي لكن اختصاصي هو التاريخ، ورأيت أن التاريخ الإسلامي لم يدرسهُ المستشرقون.

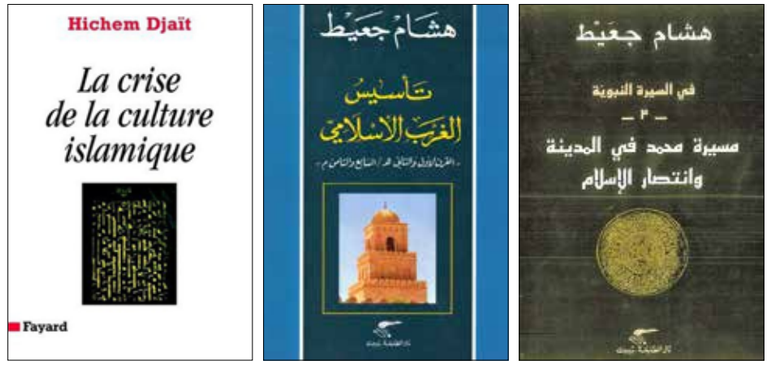
تكوينك العلمي تمّ في تونس وفي فرنسا، فهل كان لهذه الازدواجية انعكاس على منهجيتك أي تسلّحك بوسائل الغرب المنهجية ونظرتك الداخلية للتاريخ الإسلامي؟

جعيط: نعم أنا أعرف العربية جيدًا لأني درست في الصادقية، بالإضافة إلى أني كنت مهتمًا كثيرًا باللغة عربية، كما أني درست ست أو سبع سنوات أساسًا التاريخ الغربي والعالمي حسب الأنماط في تلك الفترة، أي المناهج الفرنسية، واعتبرتُ أن معرفتي بالعربية قد تؤهلني للكتابة في تاريخ الحضارة الإسلامية، بما أني متمكّن من اللغة، ومتمكّن إلى حد ما كذلك من المناهج البحثية، فاهتممت بالتاريخ الإسلامي.

على المثقف العربي أن يكون على النمط الذي كان موجودًا في القرن العشرين في أوروبا مثلاً وليس مثقفًا من العوام

الخطاب والمُخاطب

من تخاطبُ في كتاباتك؟ خصوصًا وأنك حبّرت أعمالك الأولى باللغة الفرنسية (الشخصية العربية الإسلامية والمصير العربي (1974) وأوروبا والإسلام: صدام الثّقافة



والحداثة (1978)؛ الفتنة: جدليّة الدّين والسّياسة في الإسلام المبكّر، بالفرنسية، 1989). هل اختيارك لمخاطبة الآخر هو من أجل إسماع صوت مخالف لصوت المستشرقين أم هو إقرار بغياب الجدل والقرّاء في الساحة الثقافية العربية؟

جعيط: أنا عندي نوعان من الكتابات: كتابات فكرية بالإضافة إلى الكتابات التاريخية، الكتابات الفكرية موجهة إلى المغاربة، لأنهُ في تلك الفترة كانت النخبة المغاربية تقرأ أكثر باللغة الفرنسية مما تقرأ باللغة العربية، وحتى اللبنانيون وغيرهم في ذلك الوقت كانوا يهتمون بالكتابات المدونة باللغة الفرنسية.

الخطاب، إذن، كان موجهًا للمغاربة بالأساس؟

جعيط: لا، لا، وأيضًا للغربيين، هذا فيما يخص الكتُب الفكرية، أما الدراسات العلمية التاريخية، فكنت أستخدم اللغة الفرنسية في تحبيرها لأنها كانت اللغة المُسيطرة في بلاد المغرب، كما أن الجامعة التونسية كان لها اتصال بالجامعة الفرنسية ولا يمكن لي أن أنجز دكتوراه إلا بهذه اللغة، وإن كان الأمر ممكنًا، لكن أغلب زملائي أنجزوا أعمالهم في مجال الدكتوراه تحت إشراف أساتذة من جامعة السوربون في فرنسا، وهذا هو السياق الذي كان موجودا، لكنّي حرصت على أنّ أعرّب كل ما أكتبهُ باللغة الفرنسية، سواء أقوم بالأمر بنفسي أم أُراجع التعريب بعد أن يقوم به أشخاص آخرون، فكل كتبي الفكرية والتاريخية موجودة الآن باللغة العربية، وبالطبع هناك كتب تاريخية بالخصوص حول الرسول مهرتها باللسان العربي كما عربت عددا آخر من مؤلفاتي عن الفرنسية.

ـ الشورى التي يريدون إحياءها هي من المفاهيم القديمة أما الديمقراطية في تونس مثلاً فهي حدث يبدو ممكناً.

شخصية ثقافية

كيف تقبلت خبر اختيارك "شخصية العام الثقافية لسنة 2015" من قبل المؤسسة العربية للدراسات والنشر؟

جعيط: تقبلتهُ بفرح وسرور، أشكرهم، حيث كان لهذا الأمر صدى طيب في تونس وكل العالم العربي، فنحن غير متعودين على مثل هذه المبادرات.

في الختام هل من رفاق لتجربة هشام جعيط على المستوى العربي أو الإسلامي؟ بالأحرى من تعتبرهُ اليوم يسير على دربك أو منهجك؟

جعيط: أنا كونتُ طلبة هنا في تونس في هذا المجال، وكتبوا كتابات جيدة، حول الخوارج وفترة الصحابة، الأنثروبولوجيا العربية في الجاهلية والفتنة، ولكنهم لم يواصلوا، لا يوجد تشجيع كي يواصلوا. لا ننسى أن العالم العربي والإسلامي في أزمة وأن العرب والمسلمين مهتمون أولاً بالحاضر، لأن الحاضر أساسي للمحافظة على وجودهم، واحتدام المشاكل السياسية والأزمات المتعددة وبالخصوص منذ الربيع العربي لا يساعد على خلق مسافة تسمح بقراءة للحدث التاريخي أو حتى دراسة الفكر العالمي، بحوث حول اليونان مثلاً أو الصين وغير ذلك، فالاهتمام منصبّ على الحاضر وعلى المعيش■

أجرى الحوار في تونس:
حسام الدين شاشية

فادي يازجي

حوار على حوار

جريا على ما انتهجته "الجديد" في نشرها لمحاورات المفكرين العرب وغيرهم مقرونة بنصوص فكرية تحاورهم في أفكارهم، ننشر هنا طائفة من المقالات التي حاورت هشام جعيط في نقاط أساسية أثارتها أفكاره التي طرحها في حوارنا معه، وعلقت على جوانب مما أفصح عنه المفكر، وأشارت إلى ما ظنت أنه سكت عنه، أو اقتضب في إبدائه حول مسائل ومفاهيم الحداثة، والتخلف، والشورى، والديمقراطية، والإسلام السياسي، والإرهاب الديني، ومعضلة المراوحة في منتصف الطريق بين السلطة الشمولية والدولة الحديثة، ومشكلات التحول الديمقراطي، وه الموضوعات التي لامسها الحوار.

في المداخلات المنشورة هنا ثمة اختلافات بينة في وجهات النظر، أولا نحو بنية الحوار، وثانيا حول الأفكار المطروحة.

وإذا كان البعض رأى أن هشام جعيط يبدو مقتضبا حيث ينبغي له أن يفصح ويفصل أكثر، فإن البعض الآخر رأى أن الإشارات التي رماها المفكر تكفي لالتقاط الخيط والذهاب به إلى المرامي البعيدة التي تشير إليها الأفكار.

من وجهة نظرنا في "الجديد" فإن هذا الحوار وأمثاله من الحوارات التي نشرنا وسننشر، بالصيغة نفسها أو بما يشبهها من صيغ، هي بمثابة أجراس نقرعها في فضاء ثقافي عربي آثر القعود إلى المونولوج على مشقة خوض الحوار ومصاعب استقبال الاختلاف والإقرار به، أو وعورة المغامرة في الوصول إلى عقل الآخر وفكره، على سبيل خلق مساحة من الجدل تضيء الأفكار، وتفكك الإشكاليات في الفكرة والمصطلح والنظرة والموقف والتطلع، وصولا إلى خلق مناخ معرفي وتواصل خلاق بين مكونات الفكر والإبداع في العالم العربي، في اللحظة العاصفة التي تشهدها الأمة ثقافة واجتماعا ووجوداً، وهو ما يقتضي من حملة الأقلام، أكثر من أي وقت مضى، أن يتقاطروا لإضاءة الطريق وقد أعتمت، وإحياء الآمال وقد أخذ اليأس يتفشى في النفوس. وما من سبيل لتحقيق الغايات الكبرى للأمم إلا بإعادة النظر أولا بمنظومة الأفكار المطروحة، وثانيا بواقع الحال، وثالثاً بسبل تحقيق الآمال ■

قلم التحرير

في العالم العربي لا يكفي أن يمنع الناس من التفكير، بل يمنعون أيضا من العيش. ولا يكفي أن يمنع الناس من العيش، بل يمنعون من العيش بالقليل من الكرامة، ولا يكفي أن يحرموا من كرامتهم، بل يقال لهم إن هويتكم اليوم ليست هوية عربية، لكنكم مسلمون. وعليكم أن تختاروا؛ إما الإسلام المعتدل أو الإسلام الإرهابي. ليستمر تمزيق الهوية إلى درجة تجعل الإنسان مجرد هدف لقناص فكري أو سياسي أو عسكري

هشام جعيط وتفاؤل الحكماء

تونس والعالم العربي يا لها من لحظة جديدة

إبراهيم الجبين

لم يخيب المفكر العربي التونسي هشام جعيط ظننا في مسألة الالتفات إلى التاريخ وإعادة تفكيكه وتأصيله وفهم مفردات الواقع وفقاً لتناقضاته، تلك المهمة التي يفتقر إليها المناخ النقدي العربي عموماً، فالعرب كما يرى جعيط مولعون بالفلسفة والسياسة. يتركون التاريخ يقع ويدوّن ويتحوّل إلى سلطات شتى ثقيلة متحكمة بالراهن، دون أن يتدخلوا في تحليله وردّ الأمور إلى سياق علمي.

يعرف جعيط أنه لا يمكن الحديث عن الإنسان دون بحث معمّق ودائم ومخبري في تشكلات هويته التي يسمّيها هو "مشكلة الهوية"، ويصر، محقاً، على ربط الهوية العربية بالإسلام، مع الانتباه الدائم إلى جدلية العلاقة بينهما، والتي لم تتوقف يوماً حتى هذه اللحظة التي نحن فيها. فما يزال مكوّنا تلك الهوية يتصارعان عليها. يدّعي كل منهما تمثيل الجموع البشرية التي تمتد بها الأرض من المحيط إلى الخليج. حتى وصل الأمر، بتصوري، إلى إعادة النظر اليوم في الهوية العربية لأقاليم أساسية مثل العراق والشام. وهي التي يخطفها مشروعان اليوم يبدوان متناقضين لكن وحدة العدو المشترك لهما، تجعل منهما مشروعاً واحداً؛ إيران وداعش.

تواجه الهوية العربية اليوم الرفض الشرس، ليس فقط ممن يجدون فيها تهديداً لمصالحهم القومية والدينية، مثل جناح من العنصريين من القوميات التي عاشت في كنف الدولة العربية التي حكمتها الأنظمة الرسمية العربية الاستبدادية، مثل جناح من العنصريين يمتد من أطياف كردية في المشرق إلى أطياف أمازيغية على امتداد المغرب. بل أيضاً من جناح فاقد للبوصلة الفكرية من بين العرب أنفسهم، الذين رأوا أن خير انتقام من الأنظمة التي رفعت شعار "العروبة" وحكمت الناس بالحديد والنار، هو الانقضاض على العروبة ذاتها ونقض الهيكل بكل ما فيه، بغض النظر عن حقيقة تلك الشعارات أو زيفها. وكان يمكن أن ينسحب هذا الغضب ليس فقط على مفهوم "العروبة"، بل أيضاً على مفهوم "الحرية" الذي لم تقصّر تلك الأنظمة في جعله شعاراً أبدياً لها، وإن كانت قد فعلت كل ما يمكن لخنق حرية المواطنين سواءً كانوا عرباً أو غير عرب في الدول التي سيطرت عليها. وليس أدلّ على ذلك من شعار البعث ذاته "وحدة. حرية. اشتراكية".

لكن تونس تعود من جديد، كما جاءت قبل خمسة أعوام، لتشعل سؤال الهوية العربية. فلو لم يكن المحرّك الأساس للعقل الجمعي في البلدان التي انتفضت ضد أنظمتها هو هويتها المشتركة، فماذا عساه أن يكون؟ ونتساءل لماذا لم تنتقل شرارة الربيع التونسي إلى دول أفريقية سوداء، بدلاً من أن تمر عبر خطّ هوية يمتد من تونس إلى القاهرة وطرابلس ودمشق واليمن؟ هي الهوية القلقة إذن، والتي لم يعد بوسعها تحمّل كل تلك الأحمال الثقيلة التي أهيلت على ظهرها. فلا يكفي أن يمنع الناس من التفكير، بل يمنعون أيضاً من العيش، ولا يكفي أن يمنع الناس من العيش، بل يمنعون من العيش بالقليل من الكرامة، ولا يكفي أن يحرموا من كرامتهم، بل يقال لهم إن هويتكم اليوم ليست هوية عربية مدنية مثل بقية الشعوب، لكنكم مسلمون، وعليكم أن تختاروا؛ إما الإسلام المعتدل أو الإسلام الإرهابي. ليستمر تمزيق الهوية إلى درجة تجعل الإنسان في العالم العربي مجرّد هدف لقناص فكري أو سياسي أو عسكري. في إلغاء دائم لدوره وصوته وإضافته التي كان يمكن أن يكون لها تأثير ما في ما لو حصلت.

تحريم الحداثة

يقول جعيط في حواره مع "الجديد" إن "العالم الإسلامي ممتد جدًا من إندونيسيا إلى المغرب، وداخل هذا العالم فروق وتمايزات، فليست كل البلدان متماثلة. مشكلة التحديث طُرحت منذ القرن التاسع عشر، بالخصوص عند العرب، ثم عند الأتراك مع مطلع القرن العشرين مع كمال أتاتورك، وعند الإيرانيين مع الشاه رضا الأول، فمشكلة الحداثة متأتية من أن العالم الأوروبي أواخر القرن التاسع عشر كان مهيمنًا على العالم الإسلامي والعربي بالخصوص، حيث كنا مُستعمرين، وهذا لم يحصل لليابان التي لم تكن مستعمرة ولا للصين التي لم تكن إلا بعض مدنها بها وجود غربي، لكن الإمبراطورية الصينية كانت موجودة، نحن فقط تقريبا الذين كنا من بين جملة كبار الحضارات، تحت سيطرة الغرب أكثر من غيرنا، سيطرة مباشرة".

وهو يصرّ على ربط الهوية العربية بالإسلامية، مع مراعاته للفروق الكبيرة بين البلدان الممتدة من إندونيسيا إلى المغرب. والواقع أنّه لا يمكن النظر إلى الإسلام على أنه دين ظهر هكذا في مكان ما، دون النظر في أين ظهر؟ ومن هم الذين اعتبروا الإسلام رسالتهم ومشروعهم الحضاري؟ وهؤلاء لم يكونوا سوى العرب. وبالتالي فإن الربط بين عاملي العروبة والإسلام في تكوين الهوية قائم، وغير قابل للفصل. وكثيراً ما تعرّض لمحاولة فصم تلك العلاقة العضوية التي ترفد الأول بالثاني والثاني بالأول. لكن هذا لم ينجح. ولعلنا نعيش اليوم ومع استعار المشروع الإيراني التوسعي في المشرق، محاولة جديدة للقول إنه يمكن سحق العرب والحفاظ على الإسلام. لكن أيّ إسلام؟

قابل المشروع الإيراني الذي يقدّم صورة الإسلام على شكل ميليشيات متمردة تقوم بنيتها على الثأر التاريخي، مشروع آخر تمثّل في مشروع الإسلام السياسي السني (الإخواني)، الذي قدّم هو الآخر صورة للإسلام متلعثمة مرتبكة، لديها مواقف مسبقة حادة تجاه التحديث بدءاً من الشكل وليس انتهاءً بالمضمون. لا تدرك الفارق بين التكوين الاجتماعي الذي تم إنجازه عبر القرون، وذاك الذي يمكن لها أن تضيفه هي بما سمّته "الدعوة". مستعيرة من الإسلام الكلاسيكي مفهوم "الرسالة" والتبشير. فإذا بها دعوة إخوانية تنظيمية

ريم يوسف

ريم يوسف

مغلقة لا فكرية مفتوحة على البحث عن الآفاق الجديدة.
زاد على هذين المشروعين مشروع الإسلام القاعدي أو نسخته الجديدة اليوم المتمثلة بـ"داعش". والذي أطبق على تمثيلات الإسلام من كل جهة. معتبراً أن الجميع كفرة مرتدون.
لكن جعيط لم يغب عنه، وسط هذا كلّه، رصد آثار الاحتلال المباشر الذي وقع على خارطة الحضارة العربية بقوله "نحن فقط تقريباً الذين كنا من بين جملة كبار الحضارات، تحت سيطرة الغرب أكثر من غيرنا، سيطرة مباشرة". تلك السيطرة التي يتحدث عنها جعيط، لم تتوقف يوماً، واستمرت حتى هذه اللحظة بفضل الوكلاء من الأنظمة التي قامت بدورها الوظيفي في منع التنمية في العالم العربي، وتدمير كل ما يمكن أن يسهم في الإفلات من قبضة الارتهان للأقوياء في الغرب الذين يسبغون الشرعية على تلك الأنظمة الاستبدادية.
منع التنمية التي بدأ الحديث عنها في القرن التاسع عشر وبشكل مبكر، في العالم العربي تحديداً دوناً عن بقية العالم الإسلامي، استوجب من أولئك المهيمنين في الغرب تكريس الاستبداد أكثر، ومحاصرة ما نادى به المصلحون العرب ممن عرفوا بـ"النهضويين". ولا شيء أجدى لتحريم الحداثة من تكبيل الاقتصاد. فالحداثة التي حصلت في الغرب كما يقول جعيط "مُقامة أولاً وبالذات على الاقتصاد، والثورة الصناعية، هذه هي حداثة أوروبا. الحداثة الأولى في أوروبا حداثة النهضة والتنوير هي فعلاً حداثة فكرية، لكن الحداثة في الطور الثالث في تاريخ أوروبا ابتدأت في 1800، أي التصنيع، ووقع تغيير جذري في ميزان القوى في تلك الفترة، أما نحن فلم تكن لنا إمكانية استقطاب هذه الثورة الصناعية، بل لم يكن لنا وعي كبير بهذا الأمر، محمد علي في مصر كان لهُ وعي بهذا لكن كان تحت السيطرة الأوروبية وفشلت في آخر المطاف تجربتهُ".

العرب ينتظرون مشاريع شابة جديدة فكرية وسياسية تجيب على كل الأسئلة المحرّمة التي طرحت على الأرض منداحة مرة واحدة، من قلق الهوية إلى استحقاق التنمية والتحديث الحقيقي لا المزيف

الديمقراطية والعرب

يسأل محاور جعيط ضيفه "بعد خمس سنوات وما تزال قائمة حالة الاضطراب التي تعيشها المنطقة العربية هل تؤيد من يذهب إلى أن الوعي الجمعي العربي يرفض الديمقراطية وأن هذه المنظومة غير قابلة للتطبيق في عالمنا العربي؟"، فيجيب جعيط "نعم بالفعل هو غير قابل". لكنه يستطرد "في تونس وقع نجاح نسبي لمفهوم الديمقراطية، لكن في آخر المطاف الديمقراطية شيء مستجلب من العالم الغربي".
ولعل هذا السؤال، بصورته الإملائية التلقينية، وكذلك الجواب باختزاله الشديد تتركز فيه مأساة العقل العربي اليوم. فالكل يمنح الفرصة للمشاريع التنموية اقتصادية كانت أم صناعية أم زراعية. غير أن أحداً لا يمنحها لمشروع فكري سوسيولوجي مثل "الديمقراطية" كي يأخذ مداه وحظّه من الانتشار الكافي، لا سيما وأنه كان على رأس المحرمات طيلة ما لا يقل عن مئة عام من عمر الدولة العربية مشوّهة التحديث.
وقع في تونس نجاح نسبي لمفهوم الديمقراطية، كما يقول جعيط، وهل يتوقع أحدٌ ألا يكون النجاح "نسبياً" في الظروف المعقدة التي تواجه مشروعاً كهذا؟ ضربٌ عنيف في الهوية، عداء شرس محلي وخارجي، تنمية محظورة، اقتصاد منهوب، تجهيل متعمّد، كمّ هائل من التحديات والصعوبات كان من الطبيعي أن تقف حائلةً دون أن يطبق مفهوم الديمقراطية بسلاسة، بمجرد "هرب بن علي" أو "قتل القذافي" أو "تنحّي مبارك" أو "خلع علي عبدالله صالح" والحالة السورية مثالها الساطع. حيث تجمّعت كل الشروط المضادة لاستنبات الديمقراطية داخلياً وخارجياً.

الشباب والطريق

يقول جعيط إن الأمل في الشباب. ويعتبر أن سؤال "كيف ذلك؟" سؤال غير منصف. وليس من الممكن الإجابة عليه. فنحن "لا نعلم كيف ستتطور الأمور. نحن الآن في أزمة كبيرة وفي مخاض. بصفة عامة لا نعرف المستقبل القريب كيف سيكون. غير ممكن التنبؤ، كما قلت نحن في أزمة مخاض كبيرة جدًا وحياتية".
ما يصفه جعيط بالمخاض الكبير يحدث بعد عقود من الركود. ومن يخشى اليوم من تراجع مطلب الديمقراطية الذي رفعه الشباب، ويتوّهم أنهم قد هزموا إنما يغفل أنهم كانوا أساساً مهزومين، وأن الانتفاضات التي حصلت في العالم العربي واستغلها كل صاحب مشروع ستعود إلى الخلف، إلى زمن الهزيمة من جديد.
والواقع أن ما هزم حقاً في الأعوام الخمسة الماضية لم يكن سوى المشاريع التي حاولت استثمار ثورات الشباب من الإسلام السياسي إلى الدولة التقليدية وأجهزة الأمن والعسكر. هؤلاء هم من تصارعوا، بينما لاذ الشباب المنتفض بالصمت مبتعداً بانتظار أن يجري تخليق مشروع يجيب على السؤال "كيف يكون الأمل بالشباب؟" والذي لن يكون إلا بمشاريع شابة جديدة فكرية وسياسية تجيب ليس فقط على هذا السؤال، بل على كل الأسئلة المحرمة التي طرحت على الأرض منداحة مرة واحدة، من قلق الهوية إلى استحقاق التنمية والتحديث الحقيقي لا المزيف.
أما الممر الصعب إلى هذا، فلا يخفي المفكر التونسي هشام جعيط تفاؤله نحوه. يجزم بأنه لا "يوجد طريق سيء أو طريق جيد، الطريق هو ما يمليه التاريخ وموازين القوى على المستوى العالمي الآن، بصفة العولمة". وهذا ما يجعل الغد مفتوحاً أمام من التقطوا إشارة تونس، ليلتقطوها من جديد بعد سنين خمس دامية سيليها ما ستلده دون شك ■

كاتب من سوريا مقيم في ألمانيا

التحديث والهوية

تعقيبا على حوار المفكر هشام جعيط

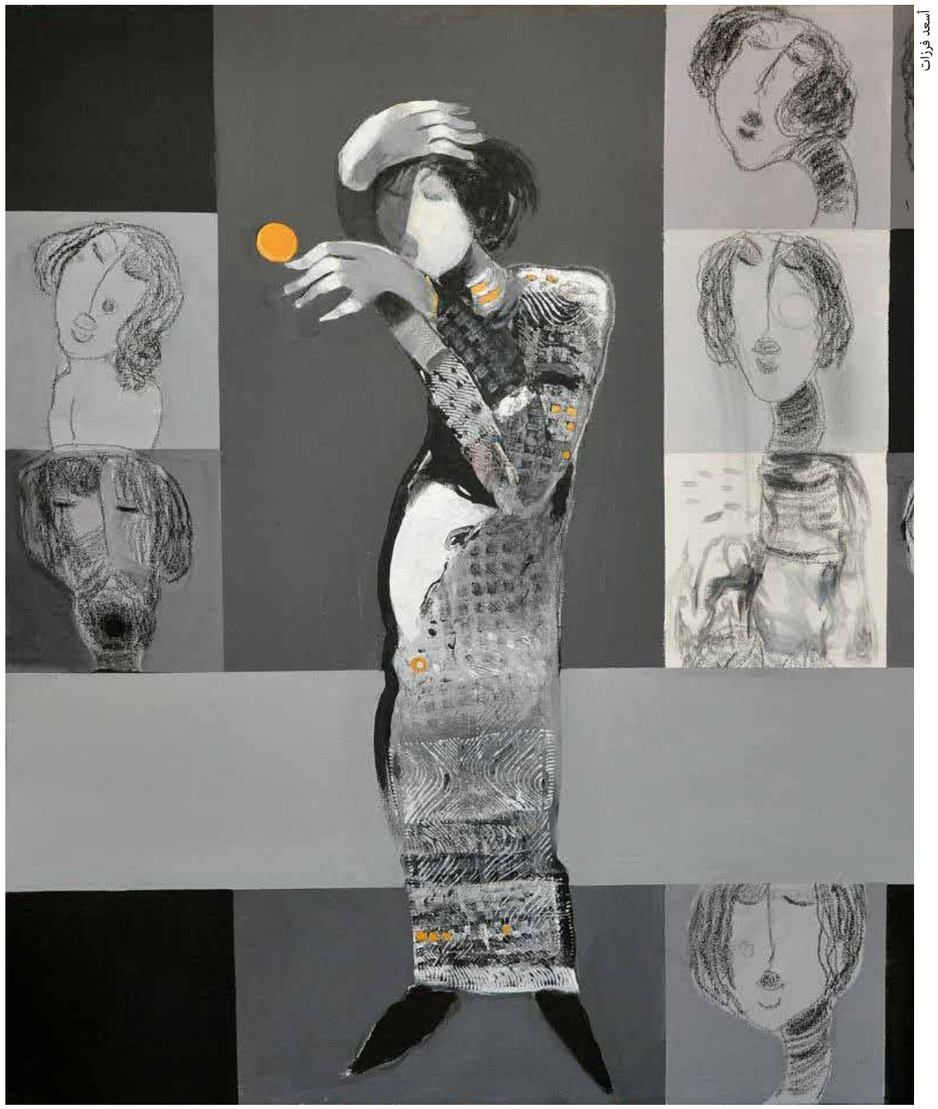
إبراهيم سعدي

الحق أن الدعوة إلى الربط وإلى التوازن بين الحداثة والهوية التي يدعو إليها هشام جعيط تقلل في نهاية المطاف من الطابع ·التقنوقراطي· لتصوره الخاص لما يسميه التحديث، لكنه لا يبدو بأنه يرى في ذات الوقت ضرورة إعادة قراءة هذه الهوية طالما أنه لا يرى في ·تأويل الحديث والفقه والكلام·· مطلبا أساسيا

لا شك أن التعقيب الكتابي على أفكار وردت في حوار، مثل حوار المؤرخ والمفكر التونسي هشام جعيط مع مجلة "الجديد"، يتضمن قدرا كبيرا من احتمال عدم الإنصاف وحتى سوء الفهم، بالنظر إلى أن المعقّب في مثل هذه الحالة يعتمد الكتابة بما توفّره من فسحة زمنية قد تكون كافية، في مقابل أفكار يجعلها سياقها الحواري تخضع نتيجة لذلك لقيود مجحفة في حق المحاوَر، من مثل ضرورة الاختصار والارتجال أحيانا وضغط عامل الوقت، وهي عوامل تقتضي الأمانة العلمية أخذها بعين الحسبان. من هنا يتعين التوضيح بأن الدراسة الحقيقية والمشروعة التي بوسعها أن تفي أفكار هشام جعيط حقها هي بالضرورة تلك التي تحاور كتبه مباشرة، وعليه فإن تعقيبنا لا يطمح إلى ما أبعد من الحدود التي رسمها حواره مع "الجديد".

في هذا الحوار الشيق تعود أهم القضايا التي شغلت الفكر العربي ولا تزال، لا سيما تلك التي ما فتئت تؤرقه منذ عصر النهضة والتي لخصها شكيب أرسلان، في الثلاثينات من القرن الماضي، في عنوان كتابه الشهير " لماذا تأخر المسلمون؟ ولماذا تقدم غيرهم؟"، ذلك السؤال الذي يكاد أن يكون الفكر العربي الحديث ليس غير محاولة الإجابة عنه على هذا النحو أو ذاك، وإن صار ينبغي اليوم، في الحقيقة، إعادة صياغته على النحو التالي "لماذا تأخر العرب؟ ولماذا تقدم غير العرب من المسلمين". ذلك أنه لم يعد بالإمكان اليوم تعميم ظاهرة التخلف على عموم المسلمين بالنظر إلى التقدم الذي حصل لدى عدد من البلدان الإسلامية، مثل تركيا وماليزيا وأندونيسيا، بل وحتى إيران فيما يخص المجال العسكري. وهذا الوضع، الذي يبطل الرأي الذي نجده عند بعض الدارسين والمستشرقين الغربيين، وأيضا لدى طائفة كبيرة من المثقفين العرب، والقائل بوجود صلة بين الدين وتخلف العالم الإسلامي، يتوافق مع ما ذهب إليه هشام جعيط الذي ينتقد بهذا الصدد، في حواره، "قول البعض بوجوب الابتعاد عن الدين" كشرط لتحقيق "التحديث الذي يجب أن يفكر فيه المفكرون (والذي) هو التحديث الصناعي والتكنولوجي". على أن تأكيد هشام جعيط بأن ذلك لا يقتضي أيضا إعادة النظر في فهمنا للدين، كما يمكن أن نفهم ذلك من قوله بأن "القيام بتصنيع قوي وجريء (...) هي القضية الأساسية وليس تأويل الفقه والحديث والكلام..." أمر قابل للنقاش. فهذه النظرة تتسم، من وجهة نظرنا، بطابع "تقنوقراطي"، لا تأخذ بعين الاعتبار العامل البشري، ونقصد به هنا عامل الوعي والالتزام الذي يمثل شرطا لا مندوحة عنه لأيّ عملية تحديثية إذا ما أردنا تفادي إعادة إنتاج الإخفاقات التي منيت بها التجارب التصنيعية التي رافقت السنوات الأولى للاستقلال في مصر و الجزائر و في غيرهما من البلدان العربية، والتي يرى محمد أركون أن أحد أسباب فشلها يعود إلى كونها سعت إلى التحديث دون حداثة. ومثل هذه النظرة "التقنوقراطية" لـ"التحديث" تفسر محدودية فعالية "النخب العربية" نتيجة عدم تواكب "التكوين" و"الوعي" لديها، ولهذا نجد، كما يؤكد أركون، أن "المهندس ومفتش الضرائب والطبيب وأستاذ الجامعة والوزير إلخ.. يعيشون بالتأكيد رفاهية ·حديثة· جدا. ولكنهم يستمرون في الخضوع لنفس القوى الانفعالية ولنفس التصورات ·الدينية· ولنفس أنظمة العقائد الإيمانية والأعراف الاجتماعية والقيم الأخلاقية- القانونية مثلهم في ذلك مثل الفلاحين والرعاة والعمال والحرفيين وحتى معدي حرفة العمران والخطط الاقتصادية الحديثة" (1).

ويظهر تركيز هشام جعيط على العامل المادي (التصنيع والتكنولوجيا) كأساس للخروج من التخلف أكثر منه على العامل البشري (ضرورة أن يرافق التحديث وعي وسلوك "حداثيان") في قوله بأن "الحداثة التي حصلت في أوروبا مقامة أولا وبالذات على الاقتصاد، والثورة الصناعية (فهذه) هي حداثة أوروبا"، وكذلك في قوله بأن "النهضويين الأصليين" كانوا "يرون أن التحديث هو تحديث في الفكر والإصلاح الديني وفي أمور من هذا القبيل". بالنسبة إلينا تبدو العملية متكاملة لا ينفصل فيها التحديث عن وعي الحداثة، شرط ألا نفهم هذه الأخيرة كقطيعة عن الهوية، وهي النقطة المهمة والأساسية التي أشار إليها هشام جعيط حين تحدث



أسعد فرزات

عن " الترابط بين الهوية، (...) أي الهوية العربية-الإسلامية في كل العالم العربي والإسلامي، ومشكلة الحداثة"، يعني بذلك جعيط ضرورة "التوازن بين الهوية من جهة والحداثة من جهة أخرى"، وهي النقطة التي أغفلها "الحداثيون" العرب، الشيء الذي يفسر غياب تأثيرهم شعبيا وجماهيريا وانغماسهم في صراعات أيديولوجية مدمّرة شكلت ولا تزال أحد معوقات التغيير والتحول نحو الديمقراطية في العالم العربي. غير أن القول بضرورة الربط بين "التحديث" و"الهوية" يعني أيضا من وجهة نظرنا أنه لا يكفي المثقف"لكي يُسمع من الناس ويكون لهُ صدى، (...) أن تكون لهُ أعمال معتبرة من طرف الناس ومحترمة"، أو أن يكون له، مثلما يرى إدوارد سعيد أيضا، "رأي يدلي به في خصوص الشأن العام: الشأن العام الوطني فقط أو الشأن العام الأعم، أي العربي وحتى الإسلامي..."، فبالرغم من أن كل ذلك يمثل بالفعل مطلبا لا مناص منه، إلا أنه لا بد لهذا المثقف في ذات الوقت أن تكون صورته، قولا وسلوكا، ذات مصداقية، يعني أن تتوفر فيه ما يمكن تسميته بالشرط

الأخلاقي، وأن تتضمن صورته أيضا جوهر وروح القيم الفاعلة في الجماهير حتى ترى هذه الأخيرة بهذه الدرجة أو تلك ذاتها في صورة هذا المثقف. فما أحوجنا في هذا الزمان إلى المثقف القدوة وإلى السياسي القدوة، يعني إلى أنموذج نخبوي غير منفصم الشخصية، تتجسد فيه وحدة الخطاب والسلوك. ولهذا السبب، ومن دون أن نكون من الداعين إلى نموذج وحيد وأحادي من المثقفين، يبدو لنا من الأهمية بمكان أن يظهر من صلب الخطاب الديني الإسلامي مثقّفون متشبعون بالحداثة، وذلك لأن "تأثير الإسلام، على كل أصعدة الوجود، الفردي والجماعي، كان دائما ثابتا، عميقا، مستمرا حتى يومنا هذا" (2). فمن هو المثقف المؤهل أكثر للتأثير والتبشير بين الناس بالوحدة بين "التحديث" و"الهوية" إن لم يكن "المثقف الإسلامي" الذي يمكن أن تكون صورة محمد عبده أو الكواكبي نموذجا له؟ لكن هذا يقتضي أيضا، من بين أمور أخرى، مراجعة برامج التكوين في مختلف كليات الشريعة وأصول الدين وجامعاتها كالزيتونة والأزهر والقرويين والأمير عبدالقادر. نريد أيضا أئمة وفقهاء يعرفون الدين لكن أيضا الفلسفة والتاريخ والعلوم.

بالإمكان أن نتساءل إن كان "الوعي الجمعي العربي" هو من تسبب في إحباط محاولة الجماهير العربية، انطلاقا من بداية سنة 2011، تحقيق مبدأ الشرعية في الحكم أم هي القوى المضادة المحلية، العربية و الخارجية،

والحق أن الدعوة إلى الربط وإلى التوازن بين الحداثة والهوية التي يدعو إليها هشام جعيط تقلل في نهاية المطاف من الطابع "التقنوقراطي" لتصوره الخاص لما يسميه التحديث، لكنه لا يبدو بأنه يرى في ذات الوقت ضرورة إعادة قراءة هذه الهوية طالما أنه لا يرى في "تأويل الحديث والفقه والكلام.." مطلبا أساسيا. وهو بذلك يختلف عن تصور محمد أركون الذي يؤكد بأنّ فهم الظاهرة الدينية على ضوء المنهج التاريخي وغيره من مناهج العلوم الإنسانية في المجتمعات الإسلامية ماضيا وحاضرا، وذلك بالنظر إلى التأثير الكبير للإسلام على مختلف الأصعدة في هذه المجتمعات، كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك أعلاه، أمر لا مفر منه إذا ما أردنا الخروج من مختلف أشكال التخلف الذي يرزح على هذه المجتمعات. وعلى هذا الأساس يبدو لنا قول المفكر التونسي بأن "مشكلة الحداثة (عند العرب) متأتية من أن العالم الأوروبي أواخر القرن التاسع عشر كان مهيمنًا على العالم الإسلامي والعربي بالخصوص، حيث كنا مُستعمَرين، وهذا لم يحصل لليابان التي لم تكن مستعمرة ولا للصين التي لم تكن إلا بعض مدنها بها وجود غربي، لكن الإمبراطورية الصينية كانت موجودة، (بل) نحن فقط تقريبًا الذين كنا من بين جملة كبار الحضارات تحت سيطرة الغرب أكثر من غيرنا، سيطرة مباشرة" قولا لا يشفي الغليل فيما يخص تفسير سبب تخلف العالم العربي. ذلك أن الهند مثلا، وهي أرض حضارة عريقة، تعرضت للاستعمار بدورها، ولكنها تعرف اليوم نهضة حقيقية وفي جميع المجالات، بحيث أنه لا مجال للمقارنة بينها وبين التخلف الذي يضرب أطنابه في بلدان العالم العربي، أو بين بلاد العرب هذه وبين ماليزيا الإسلامية التي خرجت من الاستعمار الهولندي وهي من أكثر بلدان المعمورة تخلفا بينما هي اليوم بلاد تنتج التكنولوجيا والصناعات. نلاحظ في هذا السياق عدم إشارة هشام جعيط إلى دور المسألة السياسية، لا سيما مسألة الشرعية، التي لم تجد لها حلا إلى اليوم في العالم العربي، بوصفها أحد العوامل الأساسية المفسرة للتخلف وللفوضى والعنف الذي يتخبط فيه الوطن العربي، هذا "الرجل المريض" اليوم، وذلك حتى بمقياس العالم الإسلامي. ذلك أنه دون حلّ المشكلة السياسية، وأساسا ما تعلق منها بقضية الشرعية، والتي ما عاد يوجد منذ زمان من يتحدث عنها كمشكلة في بقية العالم، فلا مجال للحديث عن التقدم والاستقرار والخروج من التخلف. وفي هذا الإطار يبدو القول بأن "الوعي الجمعي العربي"، حسب هشام جعيط "غير قابل" للديمقراطية، لأن هذه الأخيرة "شيء مستجلب من العالم الغربي"، في إشارة مقصودة أم لا، إلى وجود نوع من "الجوهرانية" العربية التي تذكرنا بفكرة مونتسكيو عن ثقافة "الاستبداد الشرقي" أمرا قابلا للنقاش، ذلك أنه بالإمكان أن نتساءل إن كان "الوعي الجمعي العربي" هو من تسبب في إحباط محاولة الجماهير العربية، انطلاقا من بداية سنة 2011، تحقيق مبدأ الشرعية في الحكم أم هي القوى المضادة المحلية، العربية و الخارجية، علما أنه وإلى غاية منتصف القرن الماضي، كانت المرأة الأوروبية ممنوعة من حق التصويت والترشح للانتخابات في بعض بلدان أوروبا نفسها، فإذا ما أريد لـ"الوعي الجمعي العربي" الذي عشش فيه "هابتوس" الاستبداد أجيالا لا نهاية لها، أن يرتقي بين عشية وضحاها، على صعيد الممارسة الديمقراطية، إلى مستوى السويد أو سويسرا، فهذا بالطبع أمر آخر. لكن هذا لا يعني بالطبع أن "الوعي الجمعي" العربي لا يحتاج إلى غربلة وإلى تصفية وتنوير، وخصوصا إلى إعادة نظر في علاقته بماضيه، يعني بذاكرته التاريخية، ذلك أن قول هشام جعيط بأن "العرب والمسلمين مهتمون أولا بالحاضر" لا ينسجم، من وجهة نظرنا، مع حقيقة الواقع العربي الذي لا يزال ينتج ويعيد إنتاج تناقضات ماضيه، فهذا الأخير لا يزال مهيمنا في الحاضر إنْ شعوريا أو لا شعوريا على مختلف المستويات، في البنية الاجتماعية كما في البنية السياسية والعقائدية، الشيء الذي عرّضه ولا يزال للتوظيف السياسي والأيديولوجي الهدام الذي نشاهد اليوم آثاره المأساوية في أكثر من بلد عربي، وذلك على أيدي الحكام العرب الميكيافيليين وغير الوطنيين، وأيضا على أيدي أطراف خارجية لها مصلحة في إذكاء الفتن وتمزيق العالم العربي.

لكن تبقى كل هذه الملاحظات قابلة للخطأ والتمحيص، بحكم أنها عبارة عن قراءة لمصدر يتمثل في حوار تحكمه كما سبق وأن أوضحنا إكراهات من شأنها أن تؤدي إلى سوء الفهم وإلى سوء الاستنتاج ■

كاتب وأكاديمي من الجزائر

فادي يازجي

انطلاقا من مقاربات هشام جعيط

العرب والتاريخ الإسلامي ومعضلة الحداثة

خطار أبو دياب

في العام 2015، تطلع حكماء جائزة نوبل للسلام نحو تونس الخضراء وقرروا تكريم تجربتها الغنية والفريدة ومجتمعها المدني الحيوي والمسؤول، من خلال الرباعي المؤلف من اتحاد نقابات العمال وأصحاب العمل، ورابطة حقوق الإنسان ونقابة المحامين، مما أظهر من دون شك الدور الريادي للمجتمع المدني التونسي في منع انحراف الربيع التونسي عن أهدافه ومساره. بالفعل كانت الثورة التونسية الناعمة في صيف عام 2013 من صنع الناس العاديين والمعارضة الليبرالية.. لكن القيادة كانت عمليا للرباعي الذي كان طليعة المجتمع المدني في قيادة الحوار الوطني بين الأحزاب والمجموعات، مما فرض تصحيح مشروع الدستور وتحسينه، والذي أعاد التمسك بمفهوم الدولة الوطنية وأسس عصر التنوير والانفتاح والاعتراف بالآخر.

إنّ تحمّل نخب المجتمع المدني لمسؤولياتها في لحظة فاصلة من التاريخ التونسي يعد نموذجا للتجارب الأخرى حيث سقطت المراحل الانتقالية ضحية تجار الدين والانتهازية السياسية وقوى الثورة المضادة من دول خارجية أو أنظمة سابقة. في التكريم إشادة بالاستثناء التونسي وبدور طليعة المجتمع المدني. منذ القرن التاسع عشر كانت تونس مميزة في سعيها لبلورة دولة القانون، لكن التجربة البورقيبية وطابعها المدني العلماني كان لهما الأثر الكبير على تطور المجتمع بفضل مكاسب تطوير التعليم، انعتاق وتحرر المرأة بالإضافة إلى التبشير بقيم الانفتاح والتسامح. بيد أن هذا الإنجاز لا يحجب استمرار غول الإرهاب أو مشاكل النخب السياسية والتنبه لوضع الشباب وللتنمية المتوازنة وإنهاء الشرخ بين الساحل والداخل. وفي العام 2015 أيضاً، وقع اختيار المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت على هشام جعيط ليكون "شخصية العام الثقافية لسنة 2015".

هكذا عودتنا تونس عبر تاريخها، تونس أرض ابن خلدون والطاهر الحداد وخير الدين التونسي (مؤسس المدرسة الصادقية التي درس فيها المفكر هشام جعيط اللغة العربية)، أن تكون مختبر العصف الفكري الدستوري والسياسي والتاريخي الذي أثّر كثيرا في مسارات تطور العالم العربي. درس هشام جعيط في باريس وعاش صدام وتفاعل الثقافات بين ضفتي المتوسط، ومما لا شك فيه أن ولعه بالفلسفة والتاريخ أتاح له تعميق معارفه وتقويتها، واكتشاف الخصوصيات الثقافية في العالم العربي وإعادة كتابته للتاريخ بشكل أكثر أصالة وصدقاً.

أبرز جعيط في مشواره بين التعليم الجامعي والكتابة وإدارة بيت الحكمة في تونس، أهمية الفضول الاجتماعي والتمحيص التاريخي في فهم أو استيعاب تاريخ الإسلام وحاضر العرب. وبالطبع، استطاع المؤرخ التونسي تلمس سمات وخصوصيات ما سمّي مدارس الاستشراق سواء منها «المدرسة» الاستشراقية الفرنسية الجديدة (ماكسيم رودنسون، جاك بيرك وهنري كوربان وغيرهم) والمدرسة الاستشراقية الأنغلوسكسونية، لكنه سعى لترك بصماته وصياغة مقاربة جديدة للتاريخ الإسلامي والعربي تسمح بمواجهة تحديات الحاضر والأزمة العميقة التي تعصف بعوالم الإسلام وفرقه وانشقاقاته، مستخلصا ضرورة إعطاء أجوبة حيال معضلة إيجاد نماذج حداثة عربية متأقلمة مع العصر من دون القطع مع الجذور والأصالة.

في دراساته التاريخية الموسوعية ، يعتمد جعيط على الدراسات الفقهية القرآنية والتاريخية بشكل مختلف ويعوّل في دراسة الظواهر الإسلامية المعاصرة وتحليلها على الخلفية التاريخية وفهم الوقائع الميدانية. لم يعتبر جعيط أن تعلّم ودراسة القرآن والتخصص في مجال التاريخ الإسلامي هو المفتاح العلمي الذي يؤهّله لمقاربة المعاصرة والمأزق الراهن في المشهدين السياسي والفكري. ومن متابعة أعمال المؤرخ يتضح لنا أنه، وخلافا للمستشرقين الكلاسيكيين وبعض المؤرخين العرب، فقد أسهم جعيط في القطيعة مع النظرات الأحادية ولم يتردد في السعي وراء تحديث

ولا يمكن أن نعرّج على اسم هشام جعيط دون أن نذكر الزوابع (التي يقلل البعض من أهميتها) والتي انتشرت حوله فيما يتعلق باسم الرسول الحقيقي وعمره وسنّه عند الزواج واسم والده وإقراره التأثيرات المسيحية في الدين الإسلامي، والاتهام الصريح بتفضيل المنهج الوضعي ووضع "اعتقاداته بين قوسين" والتأثر العميق بالاستشراق الجديد (على الرغم من الاعتراف بأنه قد فند الكثير من السخافات التي طرحها الاستشراق الجديد

فادي يازجي

أدوات البحث العلمي، عبر تغليب مناهج العلوم الإنسانية العصرية على الدراسات الإسلامية الكلاسيكية ذات الطابع الفقهي. فالظواهر الإسلامية ليست تجارب دينية صرفة، بل هي متشبعة أيضا بتأثيرات بيئتها الاجتماعية وظروفها السياسية.

وصف العديد من الباحثين الحضارة الإسلامية بأنها حضارة النص، وذلك بسبب نص القرآن الكريم الذي كان له تأثير كبير في بناء الحضارة الإسلامية وهو ما لم يحدث عند الآخرين، وكان هذا هو السبب في أن القرآن ما زال يتمتع بالنفوذ لدى المجتمعات المسلمة. بينما في العالم المسيحي كان هناك بعد عصر التنوير شكل مختلف من التفسير للكتاب المقدس، وبعدها فصل ما بين الكنيسة والدولة، مما أتاح للحداثة أن تمر. وبالإضافة إلى مشكلة القراءة الحرفية غير المحتملة للتفسير والتنوع، هناك مشكلة أخرى متصلة باعتقاد المسلمين أن هويتهم معرضة للتهديد في عالم اليوم، ولذا يستمر الإسلام في تشكيل أهم روافد الهوية بالنسبة الى المسلمين.

في السياق التاريخي من بدايات الخلافة الأموية والعباسية حتى السلطنة المملوكية والامبراطورية العثمانية، كان السؤال المركزي عن مسألة بناء الدولة في المجتمعات الإسلامية التقليدية وكانت إحدى المشاكل الكبرى في العالم العربي هي الحقيقة القائلة بأنه قبل الإسلام كانت هناك مجتمعات قبلية في غاية القوة. والمشكلة الكبرى كانت تكمن دائماً في إيجاد قوة سياسية خارج المجتمع القبلي، فالقبائل لم تكن ترغب بأن تُنظّم، ولا أن تتبع نظاماً معيناً، ولا تعمل مع بعضها البعض لفترة طويلة، ولذلك فإن الصراع الكبير كان دائماً خلق نظام سياسي يتجاوز القبليّة. وبطريقة ما، يبدو أن الإسلام في وقت مبكر كان العقيدة التي حاولت فعل ذلك، لأنه كان بوضوح ضد الولاءات القبلية لمصلحة الأمة الأكبر من المؤمنين.

بخصوص الإسلام والديموقراطية، هناك توجس لأن البعض يرى أن الشورى تكفي وأن القيم الأخرى مستوردة. وهذا يتطابق مع رؤية محمد أركون عن نقد النظرية التي تريد تقديم الإسلام بأنه دين ودولة ودنيا في آن معاً، أي قابل للتأقلم والتطبيق في كل زمان ومكان.. هذا الأمر هو تفسير للإسلام ليس علينا أن نقبله بالضرورة، ففي الإسلام في القرون الوسطى كان هناك فصل وظيفي واقعي بين الخليفة والسلطان، إذ لكلّ منهما مسؤوليات مختلفة. وأعتقد أن هذا الدمج -هذه الفكرة القائلة إن الإسلام يستلزم دمج هذين الدورين السياسي والاجتماعي- لم يكن بالضرورة صحيحاً. وبرز الإسلام السياسي منذ انتكاس القومية العربية ونجاح الثورة الإيرانية، وذلك لأسباب تتعلق بالسياسة أساساً. هناك الكثير من الصراعات في تلك المنطقة، وهناك إحساس بالتهديد الثقافي والسياسي من خارج العالم الإسلامي، وأدى ذلك إلى الانكفاء للانسحاب والعودة إلى الإسلام كهوية. وفي هذا الإطار يمكن اعتبار هيمنة الفكر الديني مرتبطة بتراجع الأيديولوجيات العلمانية الأخرى ولكن لو كانت منذ جيلين سابقين، لكانت أخذت شكل القومية العلمانية أو المتعلمنة (في فترة قوة الأحزاب البعثية في سوريا والعراق، أو مرحلة الناصرية)، وفيما يتعدى هذا الجدل هناك رغبة في المشاركة السياسية وبناء دولة القانون فيما لا يتناقض مع القيم الإسلامية، ويبقى جوهر الديمقراطية الذي يقول بأن القادة يجب أن يكونوا مسؤولين أمام مواطنيهم، فكرة تصلح لكل البيئات والحاضنات الدينية.

ومن التفسيرات المهمة لغضب جيل الشباب الذي يشكل الأكثرية الساحقة من المجتمعات العربية إنما هو نوع من رد الفعل على فشل التحديث الأوسع في المنطقة، ومن ثم فشل النظام السياسي، لأن الناس لا يمتلكون مشاركة ذات معنى، ولا ديمقراطية، والكثير من الأشخاص لا يمتلكون الحرية الحقيقية في الكثير من جوانب حياتهم.

أما معضلة الحداثة فتكمن في فشل مقاربات حركة النهضة العربية. إذ أن دعاة هذه النهضة من أمثال محمد عبده وعبدالرحمن الكواكبي، وغيرهم ربطوا الحداثة بالإسلام، مع اعترافهم بتجلياتها الأوروبية من ازدهار علمي ومادي غير مسبوق. لم يكن إذن بدّ من الإقرار بصعوبة أن يكون المجتمع دينياً وحديثاً في الوقت نفسه. في أوروبا ولدت الحداثة من قطيعة واضحة فكرية وسياسية مع الدين، وهذه القطيعة تجلّت في الثورة الفرنسية. وكان من المستحيل أن يولد العصر الحديث دون هذه القطيعة مع الدين والتي لم تحدث حتى الآن في العالم العربي والإسلامي. وعلى الأقل من دون فصل بين الدين واللعبة السياسية ومن دون نزع حصرية الاحتكار الديني لمنظومة القيم لن يحصل التقدم في عوالم الإسلام وخصوصا في العالم العربي ■

كاتب وأكاديمي من لبنان مقيم في باريس

قصرنا في قراءة هشام جعيط

تشيخ السيرة العلمية

عماد الأحمد

ولا يمكن أن نعرّج على اسم هشام جعيط دون أن نذكر الزوابع «التي يقلل البعض من أهميتها» والتي انتشرت حوله فيما يتعلق باسم الرسول الحقيقي وعمره وسنّه عند الزواج واسم والده وإقراره التأثيرات المسيحية في الدين الإسلامي، والاتهام الصريح بتفضيل المنهج الوضعي ووضع ·اعتقاداته بين قوسين· والتأثر العميق بالاستشراق الجديد «على الرغم من الاعتراف بأنه قد فنّد الكثير من السخافات التي طرحها الاستشراق الجديد

مقصرون في قراءة إسهامات هشام جعيط نحن مثل تقصيرنا في قراءة «أو إعادة قراءة» السيرة النبوية والمصادر الإسلامية نفسها ودراستها. ربما يتفق معي جعيط نفسه في هذا من خلال إشارته في لقائه مع مجلة الجديد عندما يقول: "العرب منذ فترة لا يهتمون إلا بالحاضر وليس بالماضي وليس لديهم شغف بالتاريخ ولا بالعلوم الإنسانية والاجتماعية الأخرى كالسوسيولوجيا والأنثروبولوجيا.." معاكساً كل الآراء التي قرّت منذ زمن في أذهان الجميع المؤمنين بتقريع النفس وضآلة العقل العربي "الماضوي" الذي "يعيش على ظهور الجمال" والذي يقتات على "الأيام الغابرة والأطلال الدارسة".

تتميز كتابات هشام جعيط التاريخية والفكرية بالمنهج العلمي الرصين والتحقيق والدقة وتوخي المصادر ومساءلتها لدرجة تسمح لنا بأن نطلق على كتاباته المتعلقة بالسيرة اسم ·السيرة· العلمية. وهذا ما لا يتوفر كما أزعم في الكتب التي تدرس السيرة وفي الكتابات السائدة ·المضادة للسيرة· إذا أمكن تسميتها بذلك في الثقافة العربية الإسلامية، والتي تنطلق من موقف أيديولوجي أو منهجي مسبق، ماركسي أو ظاهراتي أو إسلامي أصولي أو استشراقي كلاسيكي أو..

أجد نفسي أمام جعيط بمواجهة مؤرخ حقيقي قادر على تحييد موقعه الإيماني الذاتي ووضع الأمور في نصابها دون انبهار بالمصادر الإسلامية ودون التقليل من أهميتها، ودون انبهار بالمستشرقين ودون التقليل من أهميتهم، تقرأ بين السطور منهجاً علمياً صارماً قادراً بلغة سلسة على استنباط الأخبار من المصادر والابتعاد عن التلقي السلبي الإسلامي حيناً والاستشراقي الانتقائي حيناً آخر.

يوضح جعيط في مقدمة كتابه الهام للغاية ·الفتنة جدلية الدين والسياسة في الإسلام المبكر· 1991 «دار الطليعة، بيروت» تموضعه المعرفي وهدفه الأعلى بجملة بسيطة تمثل ما وراء عمله الأكاديمي والمعرفي الطويل قائلاً ·إن إحياء جانب من التاريخ الإسلامي في حقيقته وكثافته إنما هو جزء من مسيرتي الوجودية الطويلة·. لا يختفي جعيط في كتاباته وراء أيّ أصابع أيديولوجية كاذبة، بل يرفع راية عالية تدل على المعنى الحقيقي وراء عمله والذي تلمسه في سطور أيّ كتاب من كتبه الغنية الرصينة. وفي الكتاب نفسه يصف إحدى اللحظات الهامة في السيرة وفي التاريخ الإسلامي برمّته في كلمات لو قرأتها في أيّ كتاب لأيّ شخص آخر لشعرت بعداء أو محاولة هدم أو مشاكسة غير بريئة، أما عند جعيط فإنك على يقين دائماً بأن الله والمنهج التاريخي العلمي من وراء القصد، يقول جعيط عن لحظة اتخاذ النبي لقرار العودة إلى مكة والاعتماد على قريش ·وبإظهار النبي بوادر عودة كثيفة إلى الوطن وروابط الدم، فإنه أفقد الرسالة الإسلامية هالة الصمود والصفاء، لكنّه منحها، من جراء ذلك الفعل بالذات، الشروط السياسية للنجاح في هذا العالم·. جعيط غير متشنج حقاً وهو يكتب هذه السطور، ولذلك لا تتشنج كقارئ عندما تصادفها.

أما عن خضوع الجزيرة بأكملها للسلطة السياسية الإسلامية للمدينة يقول جعيط في سطر أشك أنني قرأت ما يشبهه من قبل سوى بأساليب ملتوية تقول ولا تقول، أو تستعدي وتحارب فقط ·وهذا لا يعني أسلمة جميع القبائل بل يعني خضوعاً سياسياً يشبه المعجزة ولا يزال في الحقيقة بلا تفسير·.

ماذا لو قرأنا من قبل في بداية تكوّننا الفكري فقرة كهذه لهشام جعيط من الكتاب نفسه يقول فيها ·هناك ثلاثة أوجه لعلي: علي الإيمان، علي الأسطورة، علي التاريخ. والثلاثة هم ثمرة تطور تاريخي بعد وفاته، منعكس في الضمير الإسلامي، مع الفتنة ذاتها كأساس ومرجع.. وفي الوقت الذي كان يبنى فيه تاريخ واقعي صنعه خصومه- الأمويون- المتحمسون للحط من ذكراه، كان تاريخ عكسي، في مستوى الروح، يبنى في الهامش، ويدور حول ذكراه واستشهاد ابنه..·.

·وفي مواجهة الرافضة، اختاروا «العباسيين» الاعتراف بالخلفاء الأوائل، لا سيما أبي بكر وعمر، ورفضوا مفهوم إمارة روحية خاصة بأبناء عمومتهم والتي تنسف شرعيتهم..·.

كم من ·المادية· الصرف وكم من الروحية الصرف وكم من الفهم العميق وكم من الحيادية وكم من العلم المجرد الصرف في فهم التاريخ وعجلته الدائرة على رقاب الحقائق، في هاتين الفقرتين المكثفتين.

ولا يمكن أن نعرّج على اسم هشام جعيط دون أن نذكر الزوابع «التي يقلل البعض من أهميتها» والتي انتشرت حوله فيما يتعلق باسم الرسول الحقيقي وعمره وسنّه عند الزواج واسم والده وإقراره التأثيرات المسيحية في الدين الإسلامي، والاتهام الصريح بتفضيل المنهج الوضعي ووضع ·اعتقاداته بين قوسين· والتأثر العميق بالاستشراق الجديد «على الرغم من الاعتراف بأنه قد فنّد الكثير من السخافات التي طرحها الاستشراق الجديد» وأنه لا يخرج عن السياق النظري والمفهومي والمنهجي لما جاء في بحوث المستشرق الألماني تيودورنولدكه (1930/1836).

كل هذا في كتابه ·في السيرة النبوية· تاريخ الدعوة المحمدية في مكة· بجزأيه الأول والثاني، وغيرها من الانتقادات الشديدة التي أطلقها المشايخ في الندوات والخطب المسجلة التي تجاوزت النقد الموضوعي للكتاب لتلحق جعيط مع أشباهه من مدعي العلم والإيمان وهادمي الدين من الداخل من خلال بث الشك ببعض المسلّمات لضرب نصوص السيرة بأكملها والانتقال من الشك الجزئي ببعض التفاصيل التي لا تسندها الوثائق إلى الشك الكامل في ماهية الدعوة والدين بأكمله.

يصر جعيط على أنه ·يتناول الحقائق الدينية بالوصف والتحليل بالبحث في التأثيرات والتطورات، ويضعها في لحظتها التاريخية من دون الالتزام بالمعطى الإيماني· على حد تعبيره في الكتاب نفسه. ويضم قراء جعيط مؤرخهم إلى قائمة الحداثويين الذين يواصلون الدراسة النقدية من داخل السياق الإسلامي، ولا ينكرون استناده في تورخة النص القرآني إلى نولدكه وبلاشير اللذين ضمَّنَ تصنيفهما الكرونولوجي لسور القرآن في الكتاب نفسه وانطلق بعدها ليدرس المجتمع المكي وفق هذا التورخة التي ·تعين كثيراً على فهم تطور المعاني التي أتت بها الدعوة وكذلك على فهم تطور فعاليات الدعوة ذاتها في مكة وكيف حصل تلقيها وقبولها·.

ولكنه يرد على بلاشير والنزعة العامة في الاستشراق التي ترى أن أفكاراً أساسية في القرآن لم تنبلج إلا شيئاً فشيئاً وكأن الظروف أملتها أو أن النبي لم يتفطن إليها من قبل، ليقول ·رأيي أن القرآن لم يكشف إلا على مراحل عن المحتويات الأساسية للدعوة، فثمة استراتيجية للكشف عن المعنى كما استراتيجية للتنزيل عابه عليها الكافرون·. ليتحدث عن لحظات الكشف تباعاً عن فكرة التوحيد، و·اللحظة المفصلية فيما بعد والتي تقوم على محو الآلهة من الدين وحتى من الوجود والتأكيد على وحدانية الله أو الرحمن كما يسميه القرآن في أواخر الفترة الأولى «سورة الرحمن» وطوال الثانية·. ومفهوم الإشراك والشركة الذي تبناه الكتاب بالأخص في الفترة الثالثة.

وليقول قرب نهاية كتابه الثري الذي تابع فيه رفض ما يسمى بالخرافات التي لا سند لها في الواقع والتي تدخل كغيرها من الخرافات في أسطورة المؤسس في جميع نصوص السيرة المعتبرة، «من قصة مؤامرة قتل النبي وعقبة الحرب وبحث قريش عن النبي في طريق هجرته»، ·هكذا ارتأينا تنظيم المادة التي لدينا، وتبدو هذه النظرة مقبولة تاريخياً، فهي تبتعد عن الأسطورية بقدر ما تبتعد عن خيالات بعض الباحثين الجدد·.

أما عن الكلمات المفتاحية التي ظهرت في حواره مع مجلة الجديد يمكننا أيضاً التدليل على بعض الجمل التي تلخص ببساطة شديدة منهج عمل الدكتور جعيط ورؤيته العميقة اعتباراً من إقراره بأن ·التاريخ الإسلامي لم يدرسه المستشرقون· في عبارة تختلف أيضاً عن السائد لدينا من أن التاريخ الإسلامي لم يدرس حقاً إلا على أيدي كبار المستشرقين، رغم تحفظاتنا الشديدة على بعض ما جاؤوا به. ليصل إلى القول الفصل في هذا الموضوع قائلاً ·أعتقد أن حملة العرب ضد المستشرقين لا يكون لها أيّ معنى إذا لم يقم المسلمون أنفسهم بالكتابة التاريخية الصحيحة والجيدة·. إضافة إلى تأكيده على أن خطابه ليس موجهاً للمغاربة فقط والعرب بل موجه للغربيين أيضاً فيما يخص كتبه الفكرية، وأنه حريص على أن يترجم كل ما يكتبه بالفرنسية إلى العربية وبالعكس. وفيما يخص شؤون المؤرخين المحترفين وشجونهم يشير إلى مشكلة انقسام العالم العربي إلى أقطار وإلى انشغال كل مؤرخ بالتاريخ الوطني لبلده حتى القوميين منهم. وبعين المؤرخ العتيق يتجاوز جعيط التفاصيل الكثيرة الراهنة والتجاذبات السياسية الحالية والمشاكل الضخمة التي يعيشها عالمنا العربي ليذهب إلى أس المشكلة الحقيقية ·ما دمنا لم نحقق النهضة التي وقعت في اليابان أو في الصين، ما دمنا لا نمتلك عقلية تطورية تخص الإنتاج الصناعي وغير ذلك، فلا فائدة ترجى·. ربما لا يتفق الكثير من المهتمين بالحاضر الراهن على هذا التأصيل للمشكلة ويذهبون إلى تحليل أثر هذا النظام أو ذلك، أو هذه العقيدة أو تلك، ويذهب بعضهم أيضاً إلى تحميل العقيدة الإسلامية نفسها، والعقل العربي نفسه، والنص الديني، أسباب التخلف.

وفي تحديده للمثقف ودوره يرى جعيط أن على المثقف أن يكون على النمط الذي كان موجوداً في القرن العشرين في أوروبا مثلاً وليس مثقفاً في العوام، كما ينبغي أن يتدخل في الشأن العام، إنما الأساس لكي يسمع أن تكون له أعمال معتبرة من الناس ومحترمة. وفي عبارة مكثفة أيضاً لا يجيب إجابة كلاسيكية رداً على إشكالية وسائل إسماع المثقف لصوته معترفاً بقلة القراء العرب مقارنة بالغرب، ليقر كمثقف كبير يدرك حقيقة شعبه ولا يزدريه ولا يسخفه ·إذا كان الكاتب جيدا فالناس يقرؤون له·. متى كانت آخر مرة خاطبنا مثقف عربي كبير دون شكوى من صم آذاننا عن إبداعاته وعن دفننا رؤوسنا في الرمال لنتجنب منارات العلم التي يضيئها في دروبنا المظلمة! ■

كاتب من سوريا مقيم في إسطنبول

مفكرنا انطلق من رؤية مفادها أنّ الحضن الذي تشكّل فيه هو الحضن الفكري وتلاه فيما بعد الحضن التاريخي، وقد تمّ التأليف عنده باللسان الفرنسي من أجل التعاطي مع جمهور يقرأ ويفكر وفق الأفق الفرنسي في أغلب البلدان المغاربية، ثم بدأ في الكتابة باللّسان العربي الذي طفق ينهض من كبوته التاريخية

حول حوار المفكر هشام جعيّط

عقلنة التاريخ العربي

ربوح البشير

تواصل مجلة " الجديد" وبعزم قوي الحفاظ على مبادرتها الحوارية التي أطلقتها والتزمت بها أمام قرّائها، من أجل الانفتاح على النصوص الكبيرة في الفكر البشري التي شكّلت من حيث رؤيتها خطا فاصلا بين رؤية تليدة ورؤية استشرافية ترنو إلى المستقبل، وفي مسلكها هذا تكون مجلة "الجديد" قد كرّست تقليدا رائعا، وبلغة دقيقة فإنها أعادت تنشيط هذا التقليد وإحياءه من جديد بغرض الإنصات إلى صوت وكلمة الآخر الذي يفكّر بصورة مخالفة لما هو مألوف والذي هو قادر على إحداث رجة على مستوى المفاهيم السائدة.

على هدي هذا الاعتقاد بضرورة الحوار كدرب معرفي وأفق أنطولوجي للوثب باتجاه الحضارة في صورها المشرقة، سعت "الجديد" إلى الالتقاء بأهل الفكر والثقافة الذين ينشغلون ببناء الرؤى الإدراكية للعقل العربي خاصة في مرحلته الراهنة، بحمولتها السياسية والاجتماعية والتاريخية، ومن بين المفكرين العرب الذين كان لهم الفضل في الانخراط في الخطّ المعرفي يبرز المفكر والمؤرخ التونسي هشام جعيط، والذي يتمثل أساساً في دراسة التاريخ العربي الإسلامي اعتمادا على مناهج معاصرة وحديثة، بعد أن تبيّن أنّ الحداثة منجز تاريخي يحتاج إلى الاشتباك معه معرفيا، بعيدا عن أنواع التعاطي الأخرى مثل: الأيديولوجي، الخطابي الديني، التحليلي السطحي.. وغيرها من المنظورات التي تركن إلى السجالات العكرة.

جاء الحوار الذي أجراه حُسام الدين شاشية مع المفكر هشام جعيط في لحظة تاريخية خطيرة يمرّ بها الوطن العربي، حيث الثورات أخذت أبعادا مؤلمة، والدول تعيش مخاضا عسيرا، والأنظمة منشغلة بوجودها، والشعوب تحدق فيما هو آت من شمال الكرة الأرضية، وانفلات العنف الأعمى والدامس من عقاله، ولم يعد من الممكن ألاّ نكترث بالتاريخ ونغفل عن المستقبل ونبقى أسرى الحاضر بأسئلته السائرة إلى زوال حتمي.

لقد كانت مقدمة الحوار واعدة، خاصة عندما أجرى مقارنة بين منجز المؤرخ الفرنسي فرنان بردويل (24 أوت 1902 - 27 نوفمبر 1985)، ومنجز مفكرنا هشام جعيط لأنّ الأمر يتعلق بـ"عملية إصلاح تاريخي حقيقية، حيث عمل من خلال كتاباته التاريخية على أنسنة أو عقلنة التاريخ الإسلامي، هذا التاريخ المُصاغ في كلّ فتراته تقريبًا على أسُس سردية، أسطورية تعلوها هالة من القُدسية. ومن جهة ثانية قدّم هشام جعيط من خلال كتاباته الفكرية منذ السبعينات قراءة استباقية للأزمة العربية-الإسلامية المعيشة اليوم"، ولكنّنا لا نلمس هذا التحول الكبير الذي أنجزه هشام جعيط في متن الحوار، فقد قرأنا مجرد إشارات بسيطة، لم ترق إلى رتبة التحليل العميق، ونحن على علم تام بالمقدرة التحليلية العظيمة التي هي في حوزة مفكرنا.

الملاحظ كذلك هو أنّ أغلب الأسئلة التي طرحت عليه كانت على درجة عالية من الانشغال الفكري وبمستوى راق من الاحترافية، حيث احتوت على منسوب عال من التركيب والاطلاع الجيد على منجزات مفكرنا الفكرية والتاريخية، غير أنّ الإجابة المقدّمة من طرف المفكر هشام جعيط لم تكن في مستوى السؤال أو أقلّ منه، وتحتوي على قدر كبير من التسرع، وكأنّه يريد أن ينهي الحديث بإعطائه إجابة مكثفة وضاغطة، بمعنى دقيق وكأنّها موجهة إلى أهل البحث الرصين.

نلاحظ على مستوى الحوار أنّ مفكرنا قد انطلق من رؤية مفادها أنّ الحضن الذي تشكّل فيه هو الحضن الفكري وتلاه فيما بعد الحضن التاريخي، وقد تمّ التأليف عنده باللسان الفرنسي من أجل التعاطي مع جمهور يقرأ ويفكر وفق الأفق الفرنسي في أغلب البلدان المغاربية، ثم بدأ في الكتابة باللّسان العربي الذي طفق ينهض من كبوته التاريخية، وبذلك يكون صاحب رؤية تستند إلى المعطى التاريخي العلمي كنموذج في التصور العام لكتاباته، معتمدا على مقولات الأنسنة والعقلنة والعلمية، الأمر الذي يبين بصورة جلية الصرامة البحثية التي التزم بها مفكرنا في كتاباته المختلفة.

في إجابته عن سؤال مشروع الحداثة قدّم مفكرنا أطروحة تتمحور حول علاقتنا بالغرب الحداثي، حيث أشار إلى سبب نكسة الحداثة في ربوعنا وهو الانشغال بالجانب الفكري من الحداثة دون الاكتراث بالجانب الصناعي والتقني، كما أرجع سبب نجاح الحداثة في الغرب إلى علو كعب الصناعة والاقتصاد خاصة بعد عام 1800، وهي مسألة على درجة عالية من الأهمية في تغير الذهنية التقليدية، غير أنّه همّش الوعي المصاحب لهذا المنجز.

رغم هذه الملاحظات التي سجلتها على الحوار، فإننا نستطيع أن نتحدث عن لقاء رائع بين الباحث حُسام الدين شاشية وبين المفكر الكبير هشام جعيط مما يبقي العلاقة بين الشباب وكهول الفكر العربي وقياداته قائمة من أجل تشييد صرح علمي يخدم الثقافة العربية القادمة ■

كاتب وأكاديمي من الجزائر

محمد أبو الوفا

الواقعية المفرطة

في علامات الطريق القويم

جابر بكر

"كبار المستشرقين توفّوا، أما الكتابات العربية فهي ليست كتابات علمية تخص التاريخ، هي كتابات تدخل في باب تركيز الهوية ليس أكثر، وفي تعليم الناس والشباب دينهم وأمورا من هذا القبيل. المستشرقون كانت لهم إمكانية القيام بأعمال علمية حول التاريخ الإسلامي لأنهم بعيدون عن الإسلام.. والمسافة ضرورية، إنما كتاباتهم لم تكن دائمًا جيدة من الناحية المنهجية، هناك كبار مستشرقين، لكن كتاباتهم ليست جيدة، وحان الوقت لكي يكتب العرب والمسلمون تاريخهم حسب منهجية علمية، وبالتالي كل منهجية علمية تعني المسافة بالضرورة".

لا يمكن المرور على هذه الدعوة الرائعة، وذاك النقد اللاذع، للكاتب والباحث التونسي هشام جعيط والذي أطلقه في حواره مع مجلة "الجديد"، دون الوقوف على أمل التفصيل فيه قدر المتاح. كانت الشائعة الثقافية العامة بأن العرب والمسلمين مازالوا في عالم الغيب التاريخي، لكن جعيط ينقلنا إلى الحاضر، ربما أفهم كلامه بسياق الحوادث الآنية التي نعالجها كل يوم في الأخبار، أي أن العرب اليوم ليسوا إلا رد فعل لا أكثر، أي أننا لا نعمل وفق خطة مكتوبة ومدروسة وتبقى تحركاتنا بسياق الرد على الفعل، كما حصل في مضايا والزبداني وبقين في القلمون الغربي من ريف دمشق بسوريا، حيث سقط العشرات من الضحايا جوعا هذه المرة، وجاء العالم ليبكي عليهم رغم أنهم تحت الحصار من شهور دون أي فعل حقيقي لفك الحصار عنهم أو وضع نهاية له.

ربما العالم الإسلامي اليوم مازال تحت الحصار الفقهي التقليدي، وربما في حصار الفقه التاريخي النمطي أيضا، والذي عالج التاريخ الإسلامي وفق منظور العقلية النقلية لا العقلية النقدية، وهنا يمكن لنا أن نقف بكل فخر أمام تجربة الدكتور جعيط التي أزاح فيها إيمانه وتعامل مع السيرة النبوية بكونها حدثا تاريخيا لا أكثر ولا أقل. رغم أهمية المسألة من الجانب الديني، إلا أنه أصر على أن يبقى باحثا ومؤرخاً حقيقياً لا مجرد عازف في سيمفونية التزوير أو منشدا في جوقة المديح أو عضوا في فرقة الشاتمين.

وهذا العقل النقدي والبحثي العلمي يبرر، ولو قليلا، فهمه للديمقراطية كونها منتجا صناعيا وكونها نتاج حركة رأس المال، وهذا الموقف واقعي إلى حد كبير، فالحركة المالية الرأسمالية هي التي أنتجت الحوامل الثقافية والفكرية والنقابية التي احتاجتها لتستمرّ، ومنها الديمقراطية، التي نظّمت حركة القوى الاجتماعية كي لا تتصادم وتعود إلى دائرة العنف، أقلها على المستويات الوطنية، على أن يبقى العنف مرتبطا بالسلطة وحصريا بيدها، وموجها ضد الخصوم الخارجيين.

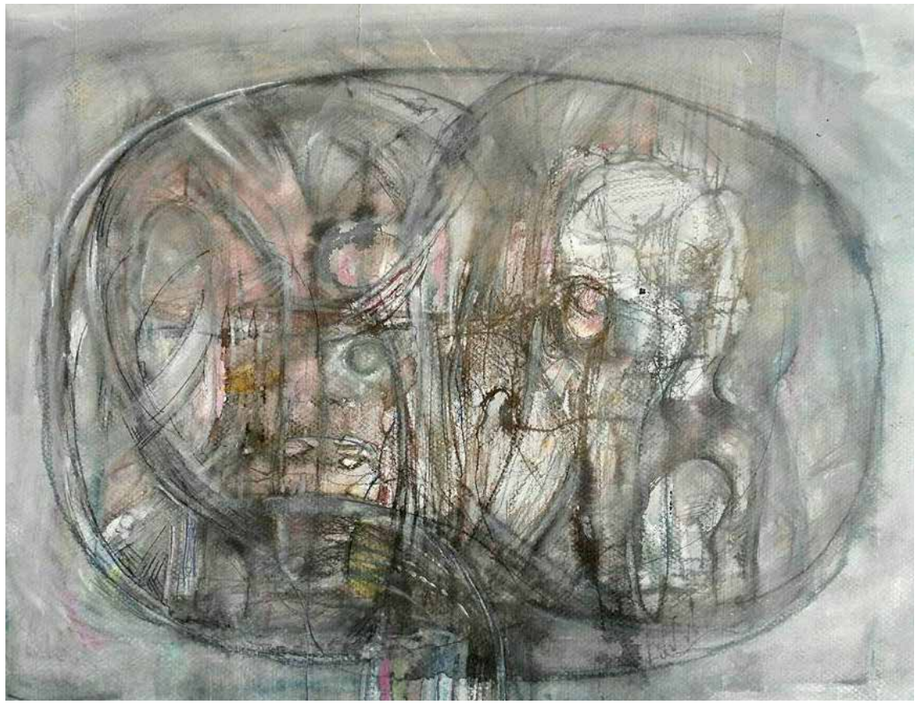
الخصم الخارجي للغرب الديمقراطي، في عقل الكثير من المسلمين، ليس إلا الإسلام وأهله، وربما انتشار بعض المقاطع المصورة وعدد من إصدارت الأنفوغراف التي تتحدث عن الخوف من الإسلام القادم بقوة الولادات الكثيرة ليسيطر على الأرض تظهر حجم الهاجس الذي يعيشه المسلمون اليوم واعتقادهم المطلق بأن الغرب عدوّ يريد التخلص منهم ومن نسلهم، والمفارقة أن بحثهم عن سبل للنصر، اختار سبيلا يسيراً وسهلاً كالإنجاب أو الاختباء خلف ستارة القدر الذي يديره الله عز وجل ليكون في صفهم بكل الأحوال فهم خير أمة أخرجت للناس.

هذه المظاهر ليست إلا الوجه اللطيف لتلك الهواجس ولكن الوجه الحقيقي يتجلى في ظهور الحركات الجهادية والإرهابية، وهنا للدكتور جعيط رأي واقعي ومنطقي جدا، فـ"الجهادية ليست متأتية فقط من عدم وجود الديمقراطية. وفي رأيي الخاص فإن الارتباك الكبير الحاصل اليوم في العالم الإسلامي ضد الآخر، وضد المسلمين أنفسهم يعود بالأساس إلى أن بعض المسلمين يرون أن الإسلام قد احتقر كثيرا، وأن العالم الحديث لا يكترث به ولا يعطيهم قيمة، ويهمّش حضارتهم لذلك فإن الحملات الجهادية ليست فقط لمهاجمة النظم الدكتاتورية كما يريد أن يروّج البعض".

لذلك باتت اليوم الكثير من الشعارات التي تطرح على جدران بعض البلدات في سوريا وعبر إصدارات التنظيمات الجهادية، كشعار "الديمقراطية كفر"، بمحل من المحلات مفهومة لأن الغرب "الكافر" قائم على هذه الآلية ليبقى على قيد الحياة ويحارب "المسلمين"، ويتمّ العمل على استيراد الكثير من المصطلحات البديلة، إن صحّ التعبير، من إسلام

لا يمكن لوم هشام جعيط على عدم القدرة على التوقع مفرداً، فهو ليس إلا قنديلا علميا منيرا بلغ من العمر عتيا، وبذل حياته كلها للبحث والفهم، وإن كان غير معلوم لنا ككثير من المفكرين العرب الذين كتبوا بالفرنسية أو الإنكليزية، فهذا ذنبنا، وإن قال هو بأن الكتابة الجيدة تصل، وربّما هي وصلت اليوم، وإن تأخرت قليلا

الفاتح اللعوتة



الأصول والفترة المحمدية والخلفاء الراشدين، مثل "الشورى"، والهدف وفق تحليل الدكتور جعيط "التحرر من الغرب عن طريق الإرهاب"، والإرهاب هو الصّفة المرافقة لكل تلك الحركات الجهادية، وهذا العنف لا يأتي بنتيجة، "ما دمنا لم نحقق النهضة التي وقعت في اليابان أو الصين، ما دمنا لا نملك عقلانية تطورية تخص الإنتاج الصناعي وغير ذلك، فلا فائدة تُرجى".

كل ما سبق لا بد من قوى تعمل على إنتاجه أي القدرة على فهم العقل العلمي الذي يفهم ويفكّك الدين ويعالج الماضي، التراث، والعقل القادر على فهم وبناء صناعات علمية نظرية وعملية، والعقل القادر على الخروج من قوقعة الواقع التي تحدث عنها الدكتور جعيط، وهذا العقل بالطبع هو ما بين أكتاف الشباب المسلم، ولكن سؤال "كيف ذلك؟"، والمفارقة أنه لا جواب، "لا نعلم كيف ستتطور الأمور، نحن الآن في أزمة كبيرة وفي مخاض، بصفة عامة لا نعرف المستقبل القريب كيف سيكون، غير ممكن التنبؤ"، ربما يمكن التوافق مع هذه النظرة الواقعية ولكن لا يمكن السكوت عن التشاؤم الذي تحمله هذه النظرة بأننا غير قادرين حتى على رسم الخطط، وبناء الفرضيات رغم أن قناعة الدكتور جعيط في الصحيح والخطأ قناعة بديعة، حيث "لا يوجد طريق سيء أو طريق جيد، الطريق هو ما يمليه التاريخ وموازين القوى على المستوى العالمي الآن"، ولكن لا يمكن توقّع النتائج وهنا الكارثة، أفلا نملك القدرة حتى اليوم على تحليل المعطيات واستشراف المستقبل؟

لا يمكن لوم الدكتور جعيط على عدم القدرة على التوقع مفرداً، فهو ليس إلا قنديلا علميا منيرا بلغ من العمر عتيا، وبذل حياته كلها للبحث والفهم، وإن كان غير معلوم لنا ككثير من المفكرين العرب الذين كتبوا بالفرنسية أو الإنكليزية، فهذا ذنبنا، وإن قال هو بأن الكتابة الجيدة تصل، وربّما هي وصلت اليوم، وإن تأخرت قليلا.

يتوجب اليوم العمل على إنتاجه وفهمه والتعمق به واستخدامه إضافة إلى مجموعة أخرى من منتجات الباحثين في الإسلام والواقع العربي، لتكون كلها بوابة انطلاق باتجاه بناء خطط للمستقبل وبناء الفعل للخروج من حالة رد الفعل، وربما تجد تلك الجهود سبيلا على عكس جهوده التي بقيت شبه غريبة عن العالم العربي وتأخّر وصولها إلى المشرق العربي على أقل تقدير، في حين انتشرت أسماء كمحمد عابد الجابري والطيب التيزيني وغيرهم من الذين يرى الدكتور جعيط في انتشارهم دليلا على انحطاط العالم العربي لدرجة أن هؤلاء كان لهم كل هذا الصدى وفق تعبيره في حوار قديم أجري معه عام 2004 ■

كاتب من سوريا مقيم في سالزبورغ

عزا المفكر التونسي فشل مشروع النهضة إلى تركيز أعلامها جهودهم على مسائل فقهية وسياسية بدل البحث عن الوسائل الكفيلة بتحرير بلدانهم من الهيمنة الغربية، وفي مقدمتها التصنيع أسوة بهذا الغرب نفسه. صحيح أن الحداثة الغربية قامت على التصنيع والاقتصاد فيما عرف بالثورة الصناعية، حيث انتقلت مجتمعات ذات طبيعة إقطاعية زراعية شيئا فشيئا إلى الصناعة والتجارة والاختراعات خلال القرن التاسع عشر، كما يؤكد فريدريخ أنغلز وأرنولد توينبي، ولكن تلك الحركة الواسعة سبقتها حركة فكرية وعلمية وثقافية عمّت أوروبا ونعني بها "قرن الأنوار" من 1715 إلى 1789 وفي رواية أخرى حتى 1820، وهو ما لم يتوافر للنهضة العربية لأسباب أجملها هشام جعيّط في ضعف الإمكانات والسيطرة الأوروبية

هشام جعيط: في الأسئلة والأجوبة والأفكار

طاحونة الشيء المعتاد

أبو بكر العيادي

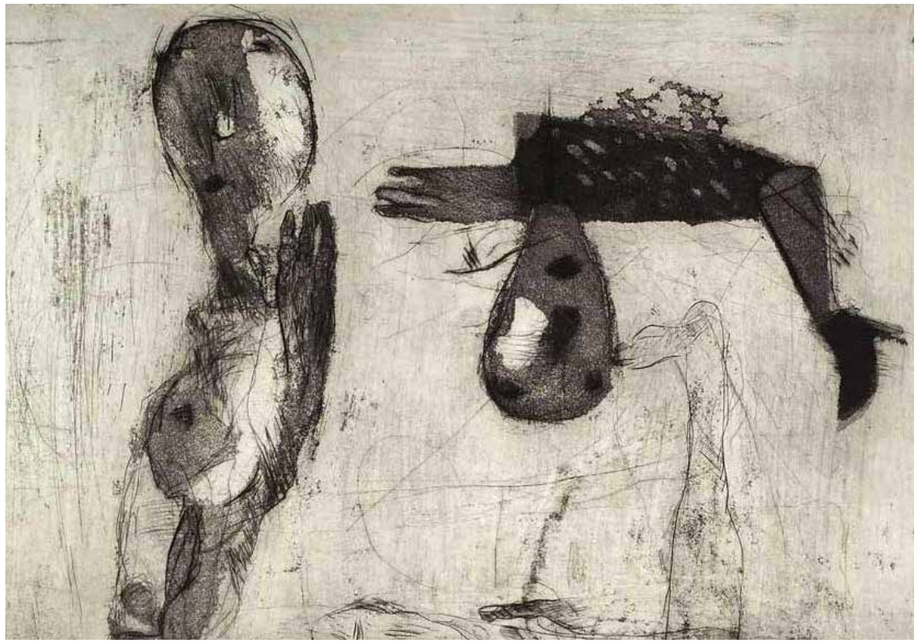
عندما نقرأ حوارات مع كبار المفكرين، عربًا وأجانبَ، عادة ما نخرج بفوائد تعادل استماعنا لمحاضراتهم أو مطالعتنا مصنّفاتهم، وقد نجد فيها إحالات على كتب مرجعية لا نعرفها، ومقولات أعلام غابرين لم يسبق لنا الاطلاع عليها، وقد نتخذ من تلك الأحاديث مرجعا نعود إليه في مقالاتنا للحجاج والاستدلال. وعندما نحاورهم لا يهمّنا أن نعرف بداياتهم ودوافع اختيارهم هذا الحقلَ المعرفيّ دون سواه، فهي معروفة بعد أن غَدَوا أعلامًا، يتداول الناس كتبهم في مشرق الأرض ومغربها، بقدر ما نودّ أن نعرف موقفهم من قضايا جوهرية لم يُحسَم فيها الجدل، ونظرتهم إلى مسائل جارحة اختلفت فيها الآراء واشتبكت حتى صارت عصيّة على الفهم.

على الذي أجرته "الجديد" مع المفكر والمؤرخ التونسي هشام جعيّط، وهو من هو، حديث لا يرقى إلى إسهاماتِه الجليلة في عقلنة التاريخ الإسلامي وتخليصه من شوائب كتب الأخبار القديمة، ولا مكانتِه العلمية التي بوّأته مديرًا لبيت الحكمة، أي المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، وحدّت بالمؤسسة العربية للدراسات والنشر إلى اختياره شخصيةَ العام الثقافية لسنة 2015 (وليس 2016، كما ورد في مقدمة الحوار). فقد جاء في لغة مهلهلة، أقرب إلى لغة الأعاجم غير المتمكنين من لغة الضاد، كقوله "في الأصل منذ القديم، كنت أحب علم التاريخ"، وقوله "فلا يمكن لي أن أقوم بدكتوراه إلا بهذه اللغة"، وقوله "ولم يكن دائما المستشرقون مؤرخين جيدين" أو قوله "هناك كبار مستشرقين لكن كتاباتهم ليست جيدة"، وقوله أيضا "كتبتها رأسا بالعربية، وترجمة على العكس بالفرنسية"، كما أنه مشحون بأخطاء لا يمكن أن يرتكبها من هو "متمكن من العربية" كقوله "فاهتمامي الأكبر كان منصبّ (كذا) على علم التاريخ"، وقوله "أول عمل فكري كتبته... على (كذا) مشكلة الهوية"، وقوله "وكانوا يخاطبون جمهور (كذا) أعمّ"، وقوله كذلك و"أن العربَ والمسلمون (كذا) مهتمون..." حتى لنحار في معرفة اللغة التي دار بها الحوار، هل هي العربية، أم أن الحديث جرى بالفرنسية ثم صيغ في ترجمة رديئة. وفي كلتا الحالتين كان من المفروض مراجعة النص لتنقيته من هناته، لأن المنطوق غير المكتوب، سواء دار بهذه اللغة أو تلك. ولو أن جعيّط، كأغلب الفرنكفونيين المغاربيين، له أسلوب مطبوع ببنية الجملة الفرنسية، حتى لتحس أنه يفكر بالفرنسية ويكتب بالعربية.

أما الأفكار، على خطورتها، فقد وردت فيما يشبه رؤوس أقلام، كتصريحات رجال السياسة، تلقى على الملأ دون تفسير أو تحليل، وليتنافس في فهمها المتنافسون، وشملت موقفه من المستشرقين، وصعوبة إرساء الديمقراطية في العالم العربي الإسلامي، والأسس التي ينبغي أن تقوم عليها نهضة عربية إسلامية حديثة، وأسباب ظهور التيارات الراديكالية، ودور المثقف في النقد والتوعية، ودوافع الكتابة باللغة الفرنسية.

المستشرقون وتأريخ الإسلام

عُرف عن هشام جعيّط تحفُّظُه على كتابات المستشرقين، وإن ظل هذا التحفظ فيما نعلم محصورا في الحوارات الإعلامية، ولم يتخذْ شكل ردّ عنيف في مصنف مخصوص على غرار "إنتاج المستشرقين وأثره في الفكر الإسلامي الحديث" لمالك بن نبي، أو يُصَغْ بأسلوب نقدي ذي منهجية علمية كما هو الشأن في كتاب "الاستشراق" لإدوارد سعيد. وكنا نودّ لو تفضّل بتفصيل القول في أسباب هذا التحفظ، غير أنه اكتفى بالقول "إن كتاباتهم لم تكن دائما جيّدة من الناحية المنهجية" رغم أنه يعترف بكونهم كبارا، ولا نفهم كيف يحوزون منه هذا الصفة والحال أن كتاباتهم في نظره ليست جيدة، كما لا نعلم منه إلا أنهم ماتوا، دون أن نعرف من المقصود منهم، وهم من الكثرة بمكان، فـ"الاستشراق، كما يقول مكسيم رودنسون، ليس كتلة واحدة، والمستشرقون



ياسر صافي

ليسوا فريقًا واحدًا، وليست غاياتهم واحدة؛ وبالتالي فإن التعميم لا يمكن أن يؤخذ به كأساس في اتهام المستشرقين الذين أعطوا الكثير من جهدهم لثقافات الشعوب الأخرى". وبغض النظر عن كل الانتقادات الموجهة إلى المستشرقين، فلا بدّ من الإقرار بأنهم أدّوا دورا كبيرا في إحياء عدد هام من كتب التراث الإسلامي، وبالتالي حفظوها من التلف والضياع، ووفروا للمهتمين بدراسة تاريخنا وتراثنا مادة أولية تسمح لهم بإنجاز بحوثهم ودراساتهم، كالألماني كارل بروكلمان والإيطالي فرنشيسكو غابرييلّي والفرنسي إيفاريست ليفي بروفنسال على سبيل الذكر لا الحصر. وهشام جعيّط نفسه مدين لهم في وجه من الوجوه، فما كان له أن ينجز ما أنجز عن تاريخ العرب والمسلمين لولا المراجع والمخطوطات المحفوظة في مكتبات الغرب من برلين إلى مدريد وباريس ولندن، ولولا أساتذة السوربون الذين أخذ عنهم علم التاريخ ومناهج بحثه.

والمفكر جعيّط لا يجانب الصواب حينما يدعو العرب والمسلمين إلى كتابة تاريخهم بأنفسهم حسب منهجية علمية تخالف السرديات الأسطورية القديمة، ولكنّ المشكل الذي يواجه المؤرخين العرب المحدثين هو مدى تقبل المجتمعات العربية الإسلامية لخلخلة حقائق ووقائع جرت في المخيال الجمعي مجرى التقديس، وهو ما يفسر تفضيل أغلبهم الاهتمام بالتاريخ الحديث على إعادة قراءة تاريخ إسلامي مؤسطر، قد تصبّ عليهم نار الإخوان وتجلب لهم تهمًا ليس أقلها التكفير والردة، خصوصا في هذا الظرف العكر. وحسبنا أن نراجع مواقف العامة وحتى النخب المثقفة من الكتابات الأخيرة للمفكرين التونسيين المهتمين بالتاريخ الإسلامي كمحمد الطالبي ويوسف الصديق وعبدالمجيد الشرفي وألفة يوسف وآمال القرامي، بل إن الطالبي نفسه ألّف كتابا عنوانه "ليطمئنّ قلبي" شنّ فيه هجوما عنيفا على تلميذه عبدالمجيد الشرفي الذي حاول أن ينظر إلى مسألة الوحي والتنزيل نظرة مغايرة، ووصفه بـ"انسلاخ إسلامي"، أي المنسلخ عن الإسلام، بما يعني المرتدّ، ونحن نعرف حكم الردّة في الشريعة الإسلامية، وأشهر ضحاياها في هذا الزمن العربي العجيب المفكر المصري الراحل نصر حامد أبوزيد. فالمسافة بالنسبة إلى المؤرخ ضرورية، كما يقول جعيّط، ولكنها في رأينا ليست مسافة زمنية فقط بل جغرافية أيضا، ولا نتصور أن مؤرخا عربيا يقيم بين أهله في المشرق أو المغرب يملك جرأة المستشرقين في وضع مجريات تاريخنا كله موضع مساءلة. فهل يستطيع مؤرخونا، مثلا، التأكيد على أن الفتوحات الإسلامية الكبرى لم تكن لنشر الإسلام بل لجمع الغنائم، على رأي الباحثة الفرنسية جاكلين الشابي؟

العرب والديمقراطية

في ردّه على سؤال جاء فيه بالحرف الواحد "هل تؤيد من يذهب إلى أن الوعي الجمعي العربي يرفض الديمقراطية وأن هذه المنظومة غير قابلة للتطبيق في عالمنا العربي ؟" يؤكّد جعيّط حرفيّا أيضا "نعم بالفعل هو غير قابل "(كذا). فالسائل والمجيب ينطقان هنا في وثوق من يملك الحقيقة المطلقة،

ولا ندري ما هي استطلاعات الرأي التي اعتمد عليها الأول في إقرار رفض العرب كافةً للديمقراطية، ولا المعطيات الموضوعية التي استند إليها الثاني في إصدار حكم باتّ بأن الديمقراطية غير قابلة للتطبيق في الوطن العربي، والحال أنهما من تونس، البلد الذي يعيش مخاض تجربة ديمقراطية ناشئة، تعاني تعثرات المبتدئين لا محالة، ولكنها تثبت خطل الرأي القائل إن العرب والديمقراطية خطّان متوازيان لا يلتقيان أبدا. فالذين يرفضون الديمقراطية فعلا هم الإخوان (وإن خاضوا الانتخابات في الجزائر ثم في فلسطين وتونس ومصر، فللوثوب على السلطة بغرض فرض نمط مجتمعي معين يقوم على الشريعة) وسائر التنظيمات الجهادية التكفيرية. ولا نحسب أن العرب ينبذونها لذاتها، وإنما مردّ غيابها إلى أنظمة استبدادية أزلية تقدّم مصالحها الخاصة على مصالح شعوبها، وتستقوي بالقوى الخارجية لضمان بقائها ودوامها، وتبتدع صيغا من المغالطات لتبرير انفرادها بالسلطة.

صحيح أن تأصيل الديمقراطية في العالم العربي والإسلامي صعب، يرجع جعيّط أسبابه الراهنة إلى تدخل القوى الخارجية والقوى الإسلامية "الجديدة"، ولكنه ليس مستحيلاً، فحركة التاريخ لا تتوقف، ولا ندري ما تخبئه حلقاته المقبلة

والحق أن مثل هذه الآراء هي صدى لما يضطرم في الغرب من معارك حول الإسلام بعد ظهوره إلى العلن في شكل زيّ طائفي أو دعوات تروّجها حركات الإسلام السياسي، فمنذ ظهور قضية الحجاب في فرنسا حتى الاعتداءات الإرهابية الأخيرة، والجدل حامٍ بين اليمين واليسار، وأحيانا داخل الشق الواحد حول مدى تلاؤم الإسلام والديمقراطية. فريق يرى في الديمقراطية إنتاجا غربيا صرفا،(وهو ما يؤكده جعيّط، بما يوحي أن العرب لا يحق لهم استيراده، ولا تثريب فيما عدا ذلك مما يجعلنا نحيا حياة مدنية عصرية، أي كل شيء!) وفي الإسلام ديانة جامدة من حيث لازمنيّتها وطبيعتها التي لا تتلاءم مع الحداثة السياسية، فيما يرى فريق آخر أن الإسلام بنية تاريخية، قد تشرّع تبعا لذلك منظومة ديمقراطية أو نظاما استبداديا بحسب الخيارات السياسية.

صحيح أن تأصيل الديمقراطية في العالم العربي والإسلامي صعب، يرجع جعيّط أسبابه الراهنة إلى تدخل القوى الخارجية والقوى الإسلامية "الجديدة"، ولكنه ليس مستحيلاً، فحركة التاريخ لا تتوقف، ولا ندري ما تخبئه حلقاته المقبلة. فمن كان يتصوّر أن يتمرد التونسيون على حكم بوليسي قامع، أو يثور السوريون ضد أعتى الدكتاتوريات في المشرق؟ ومن كان يتوقع أن تتفكك الإمبراطورية السوفييتية بمثل تلك السرعة؟ ومن كان يتخيّل أن يختار الأميركان رجلا أسود رئيسا لهم ولم يمض نصف قرن على الجرائم العنصرية التي كانوا يرتكبونها ضد السود؟

النهضة العربية والحداثة

بعد أكثر من نصف قرن على استقلال أغلب الأقطار العربية، ما زلنا نعلّق فشلنا في شتى المجالات التنموية والعلمية والاقتصادية والصناعية على شمّاعة الاستعمار، فهو سبب تخلّفنا، ولا يمكن أن نقارن أوضاعنا باليابان والصين لأنهما لم تخضعا مثلنا للهيمنة الاستعمارية المباشرة. كذلك يفسّر جعيّط تخلف العرب والمسلمين ناسيًا أن بلدانا أخرى استطاعت أن تكسب معركة النمو والتطور، رغم خضوعها زمنا طويلا هي أيضا للاستعمار البريطاني كماليزيا وسنغافورة والهند، أو الهولندي كإندونيسيا، أو البرتغالي كالبرازيل.. فقد استطاعت تلك البلدان بعد الاستقلال أن تلحق بركب الحضارة، بفضل سياسات رشيدة راهنت على العلم والمعرفة، واهتمت بالبحث العلمي والتصنيع الميكانيكي والتكنولوجي، فدخلت عالم الحداثة بقدم ثابتة. أما العرب فليس لهم من كل ذلك غير تحديث مظهري، فهم لا ينتجون تقريبا أي شيء ولا يزالون يتواكلون على الأجنبي حتى في غذائهم وكسائهم ودوائهم.

من جانب آخر، عزا المفكر التونسي فشل مشروع النهضة إلى تركيز أعلامها جهودهم على مسائل فقهية وسياسية بدل البحث عن الوسائل الكفيلة بتحرير بلدانهم من الهيمنة الغربية، وفي مقدمتها التصنيع أسوة بهذا الغرب نفسه. صحيح أن الحداثة الغربية قامت على التصنيع والاقتصاد فيما عرف بالثورة الصناعية، حيث انتقلت مجتمعات ذات طبيعة إقطاعية زراعية شيئا فشيئا إلى الصناعة والتجارة والاختراعات خلال القرن التاسع عشر، كما يؤكد فريدريخ أنغلز وأرنولد توينبي، ولكن تلك الحركة الواسعة سبقتها حركة فكرية وعلمية وثقافية عمّت أوروبا ونعني بها "قرن الأنوار" من 1715 إلى 1789 وفي رواية أخرى حتى 1820. وهو ما لم يتوافر للنهضة العربية لأسباب أجملها هشام جعيّط في ضعف الإمكانات والسيطرة الأوروبية. ولا نحسب أن دعوته اليوم إلى ثورة تكنولوجية وصناعية وحتى عسكرية في متناول دول يعيش أغلبها على القروض الأجنبية. فالتصنيع القوي والجريء الذي ينصح به فوق طاقة بلدان لم تكسب بعد معركة محو الأمية، فما البال بنشر الفكر العلمي والتكنولوجي والصناعي. ثم إن هذا التحديث الصناعي والتكنولوجي الذي يدعو إليه ليس من اختصاص المفكرين كما نفهم من كلامه، بل من مشمولات أصحاب القرار السياسي، فهم الذين يرسمون الخطط ويهيئون المناخ الكفيل بنهضة صناعية، عبر إنشاء المصانع ومراكز البحث وتحفيز الشباب المتعلم على الخلق والابتكار.

أسباب الإرهاب

يرى جعيّط أن ظهور الحركات الإسلامية الراديكالية جاء كردّ فعل على الابتعاد عن الدين إذ يقول صراحة "وقع ابتعاد عن الدين في عدة بلدان، لكن وقع كرد فعل، على غرار ما حدث في إيران وظهور هذه التنظيمات الإرهابية"، ولا ندري من المعنيون بالابتعاد عن الدين، أهي الأنظمة أم الشعوب؟ فأما الأنظمة فقد اختارت في نطاق مشروعها التحديثي أن تنأى بالدولة ومؤسساتها عن الدين (دون أن يكون ثمة فصل بيّنٌ بين الدين والدولة على غرار العلمانية الغربية)، باستثناء بلدان تيوقراطية قليلة جعلت الشريعة الإسلامية دستورا لها، دون أن يعني ذلك إلغاء الدين من حياة الناس، ولا من إقامة الشعائر أثناء الأعياد بصفة رسمية. وقد عُدّ ذلك عملا جريئا تجشّمه قادة متنورون، مثل مصطفى كمال في تركيا والشاه رضا بهلوي الأول في إيران والحبيب بورقيبة في تونس، وكلهم ثاروا على التقاليد البالية التي تعطل تقدم شعوبهم، ووفروا لمواطنيهم ومواطناتهم حقوقا تنكرها عليهم المجتمعات الذكورية البطريركية، فلولا "مجلة الأحوال الشخصية"، التي وقع إقرارها قبل سنّ الدستور في تونس مثلا،ما كانت المرأة التونسية لتنعم بما تنعم به اليوم من مساواة مع الرجل. حتى في فرنسا، التي تقوم فيها اللائكية مقام الديانة، لم يجبر قانون 1905، المنظم للفصل بين الكنيسة والدولة، الناس على التخلي عن دينهم ولا عن ارتياد الكنائس. ومن ثَمّ فإن القول بأن ظهور الحركات الإسلامية المتطرفة جاء كردّ فعل على الابتعاد عن الدين بعيد كل البعد عن الحقيقة، لأن تلك التنظيمات، على اختلاف مشاربها ومصادر تمويلها، إنما اختارت الدين كأيديولوجيا سياسية لانتزاع السلطة، ثم إقامة دولة تيوقراطية تنكر على شعبها حقه في المواطنة، سواء في تونس أو مصر أو سواهما. فإيران التي يسوقها كمثال، مثلما يذكر القوميين العرب في سياق آخر، إنما قامت الثورة فيها لأسباب سياسية، بعد أن استشرى الفساد وعمّ القمع الذي كان يمارسه جهاز السافاك ضدّ المعارضين للشاه، بتعذيبهم وتجويعهم داخل السجون وتصفية رموزهم جسديًا. أما عن أعمال العنف التي تقوم بها تلك التنظيمات الإرهابية ضدّ الغرب، والتي يفسرها جعيّط بكونها محاولة للتحرر من الهيمنة الغربية، ولا يؤمن بجدواها، فما هي سوى تضليل يريد المتطرفون من ورائه إيهام المسلمين بأنهم وجدوا أساسا لمحاربة الغرب الكافر ونشر راية الإسلام، لأن المستهدف الأول لإرهابهم هو الشعوب العربية والإسلامية حيثما كانت في دار الإسلام الواسعة. وغنيّ عن القول إن حركة الإخوان والأصولية الوهابية، المرجع الأساس للتيارات الراديكالية العنيفة، لم تنشأ في بيئة تخلى أهلها عن الدين.

ما زلنا نعلّق فشلنا في شتى المجالات التنموية والعلمية والاقتصادية والصناعية على شمّاعة الاستعمار، فهو سبب تخلّفنا، ولا يمكن أن نقارن أوضاعنا باليابان والصين لأنهما لم تخضعا مثلنا للهيمنة الاستعمارية المباشرة

دور المثقف

يقدّم جعيّط صورة عن المثقف صارت نمطية، يعرفها القاصي والداني، وكنا تناولناها هنا بكثير من التفصيل في نقاشنا للمفكر السوري جاد الكريم الجباعي، وخلاصتها أن المثقف، على غرار ما كان موجودا في القرن العشرين في فرنسا (سارتر، كامو، ريمون آرون، فوكو، بورديو..)، هو ذاك الذي لا يكتفي بمنجز علمي أو فكري أو أدبي جلب له صيتا وسمعة، بل يشفعه بالتدخل في القضايا الخاصة والعامة، أي أن يكون فاعلا في الساحة الثقافية والسياسية، لا عن طريق الانخراط في حزب من الأحزاب، أو الترشح لمنصب سياسي، بل من خلال الجهر بصوت جريء ناقد ينير الرأي العام من جهة، والنزول إلى الشارع منددا بظلم أو مؤيدا لمطالب يعتبرها مشروعة. وجعيّط، وإن أبدى احترازه في البداية قائلا إن "الحديث عن المثقف العربي إجمالا أمر صعب"، عاد ليؤكد أن هناك "انحطاطا في دور المثقف"، (و"انحطاط" هي ترجمة غير صائبة للعبارة الفرنسية déclin، أي تراجع دوره وضمور حضوره وتدني وزنه)، حينما عدل عن مهمته الأساس في أن يكون ضمير الأمة، فانخرط في العمل السياسي أو الحربي. وفي رأيه أن المثقف لا يكون له دور إلا إذا كان صوته مسموعا داخل مجتمعه، سواء على المستوى القطري أو المستوى العربي. وكنا نودّ لو تفضل بشرح الأسباب التي جعلت أغلب "مثقفينا" يكتفون بكتابة التحاليل في الصحف والمجلات المهجرية. هل كان بإمكانهم أن ينزلوا إلى الساحات العامة، ويُعلوا أصواتهم بقولة الحق في ظل أنظمة توتاليتارية قامعة تصادر كتبهم وحرياتهم، وراديكالية ظلامية تحاسبهم حتى على استحضار ما هو مدوّن في كتب التراث، ولم يعترض عليه القدامى. وحسبنا أن نذكر ما تعرضت له الأكاديمية التونسية آمال القرامي مؤخرا من إيقاف وإهانة في مطار القاهرة قبل ترحيلها، ثم من عنف شديد في مقهى بأحد ضواحي مدينة تونس، لمجرد أنها قاربت الموروث الديني من منظور عقلاني، لتبين بالحجة تسامح الرسول مع المثليين. فالمثقف في بلاد الغرب لا يهان ولا يعتدى عليه حتى ولو وجد للإرهابيين أعذارا، كما فعل الفيلسوف الفرنسي ميشيل أونفري بعد اعتداءات باريس الأخيرة، فمقارعته لا تكون بالمقامع والسياط والسجن والتعذيب، بل بالحجة. عندما يتوافر للعرب ما يتوافر لسواهم في الأمم المتقدمة من حصانة تكفلها المؤسسات والقيم الديمقراطية، يمكن أن يكون للمثقف العربي دور وأيّ دور.

والخلاصة أنه حديث لا يخرج عن "طاحونة الشيء المعتاد" بعبارة الأديب الليبي عبد الله القويري، ولا يمكن أن يجني منه القارئ أدنى فائدة ■

كاتب من تونس مقيم في باريس

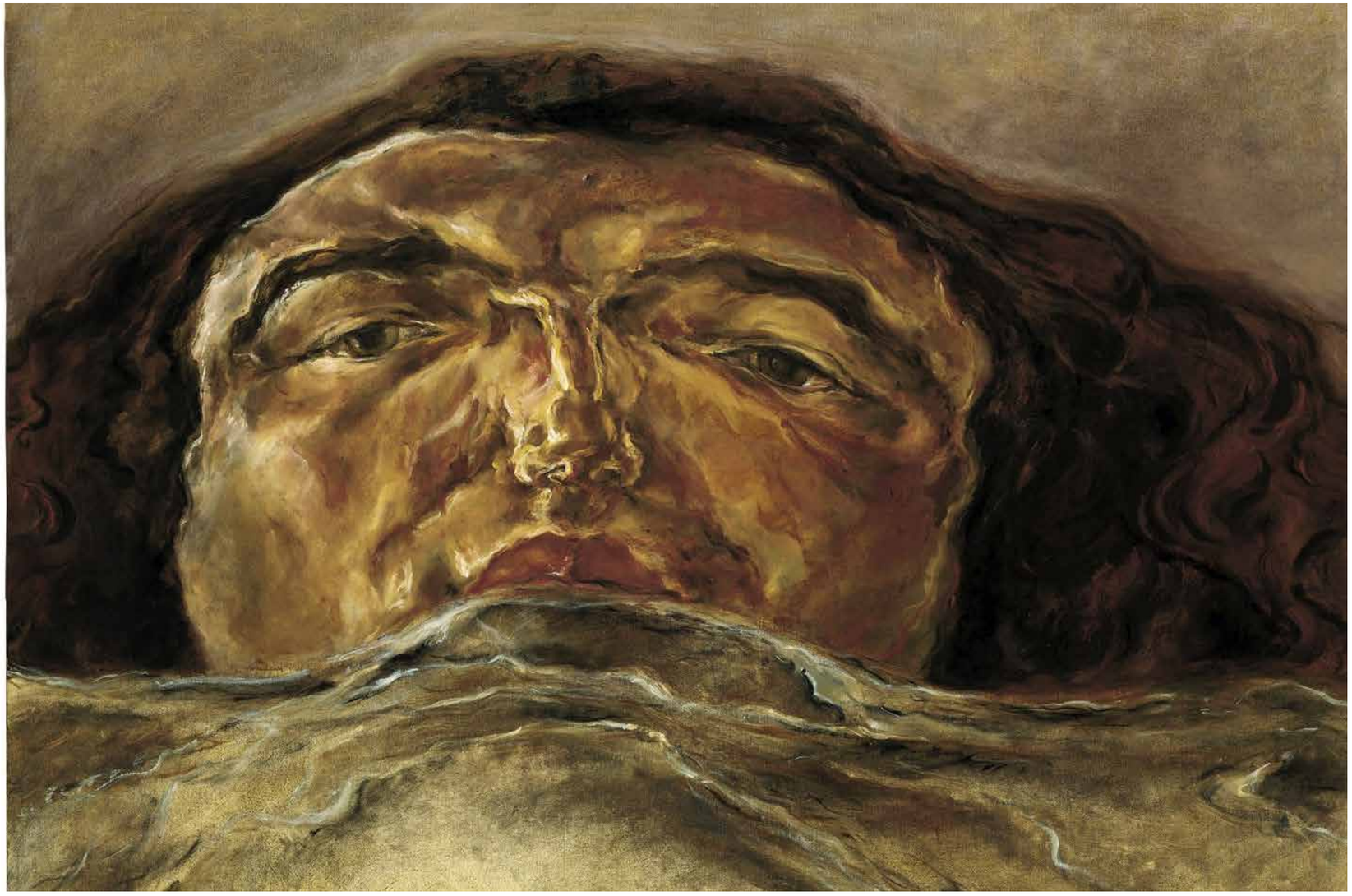
حيرة الفن العربي في متاهة السوق

بين استقبال التحولات وصناعتها

فاروق يوسف

بالرغم من أن نشأة الفنون التشكيلية تعود في عدد من بلدان العالم العربي إلى السنوات الأولى من القرن العشرين غير أن سوقا احترافية تقوم بمهمة الترويج التجاري للفن على أسس ثابتة وصلبة تتبلور ملامحها بوضوح حتى هذه اللحظة.

مروان



من المؤكد أن المجتمع الذي خرج لتوّه من حقبة الخلافة العثمانية بكل ما انطوت عليه تلك الحقبة من ظلامية محكمة لم يكن مستعدا للتعامل مع بضائع تلك السوق، غير أن هناك من سوء الفهم ما وقعت فيه النخب الثقافية، وقد كان الفنانون جزءا منها، قد وقف حائلا دون قيام تلك السوق. وهو ما يسّر نشوء أسواق مرتجلة للترويج للفن التجاري، الأمر الذي جعل الأمور تزداد تعقيدا. فالفنانون الذين كانوا ينظرون إلى أعمالهم من جهة رفعتها الجمالية وقيمة ما تنطوي عليه من أفكار كان يعزّ عليهم أن تتحول تلك الأعمال إلى بضائع مادية يتم تداولها في السوق وفق شروط تقع خارج إرادتهم. وهو ما جعلهم في مراحل مختلفة يتعففون عن الدخول في ما يمكن أن يُسمى عرضا بـ«مفاوضات الأسعار»، وهو أمر أجادته قلة من المهتمين شغفا بتسويق الفن، وكان البعض منهم قد حقق نوعا من التحول التاريخي اللافت في اتجاهين. خلق ذلك البعض مناخا، كان حاضنة لمزاج شعبي قبل بالفن بضاعة، لكن بشروط خاصة ومن جهة أخرى فقد تم تليين موقف الفنانين وصولا إلى قبولهم بالتنازل عن فكرة حصانة أعمالهم التي كانت مجرد وهم نخبوي. كان هناك دائما أصحاب قاعات أفذاذا وشجعانا في مغامرتهم التي كانوا يعرفون أنها تقبل الربح والخسارة بالمقياس التجاري، بالرغم من أن عددا قليلا منهم قد ترك عن طريق التضحية بصمة واضحة في تاريخ الفن التشكيلي العربي من خلال عروضه التي كانت بمثابة فتوحات، نظرا لتبنّيها لكل ما هو جديد ومتمرد وغريب وشاذ وغير منسجم مع الذائقة السائدة.

ومع ذلك فإن كل تلك المحاولات لم تخلق سياقا جمعيا، يمكن أن يمهّد لولادة سوق فنية في العالم العربي. كانت المعوقات الذاتية والموضوعية لا تزال قائمة، بل إنها كانت تزداد توحّشا في خضمّ الفوضى التي ما فتئت تضرب أجزاء من العالم العربي بين الحين والآخر. فسوق الفن ليست كالأسواق الأخرى التي تلبّي حاجات إنسانية مباشرة، لا يستغنى عنها في كل الحالات. في الحرب كما في السلم يحتاج الناس إلى الخبز، لذلك تظل سوقه قائمة. أما سوق الفن فإنها لا تعمّر إلا في ظل الاستقرار. وهو النعمة التي حرمنا منها دائما. ما شهدته دول الخليج العربي من بوادر لقيام سوق فنية في العشرين سنة الأخيرة هو وليد استقرار تلك الدول السياسي ورخائها الاقتصادي. وهنا تكمن نقطة مهمة. فلا سوق فنية من غير رخاء مادي. المجتمعات الفقيرة عبر التاريخ لا تتعامل مع الفن باعتباره بضاعة تصلح للبيع والشراء بل تمارسه باعتباره شعيرة سحرية تملك قدرة خفية على الدفاع وتغيير المصائر. هنا في هذا البحث، حاولت أن لا أبحث عن عذر لما تكاسلنا عن القيام به، بقدر ما ركّزت على الأخطاء التي جعلتنا ننحرف عن الطريق التي كان من الممكن أن تصل بنا إلى الهدف.

ما هي تلك السوق التي لم نتعرف عليها؟

في العقود الأولى من القرن العشرين كان هناك شخص فرنسي اسمه إمبرواز فولار. عاش فولار بين سنتي 1868 و1939. ما من أحد من الرسامين الفرنسيين الكبار الذين عاشوا حقبة الانتقال بين القرنين التاسع عشر والعشرين إلا ورسمه بأسلوبه الشخصي. رسمه جورج رووه وهنري ماتيس وبول سيزان وبابلو بيكاسو وبول غوغان وسواهم من الفاتحين الذين صارت لوحاتهم في ما بعد تباع بأسعار خيالية. قبل سنوات أقيم معرض كبير عُرض فيه جزء من إرث فولار. ذلك الجزء الذي يضم صوره الشخصية التي صارت جزءا من تاريخ الفن في عصرنا. ولكن فولار هذا لم يكن سوى تاجر لوحات. هذا التعريف يخون الحقيقة. ولكنها ليست خيانة مطلقة. نعم كان فولار تاجر لوحات وكان تاجرا ذكيا، غير أنه لم يستعمل ذكاءه في المنافسة داخل سوق الفن المتاحة من أجل الإثراء السريع، بل فعل العكس تماما حين أنشأ سوقا مضادة، قوامها فن جديد لا يحظى بإقبال الجمهور الذي ينجرّ وراء

ذائقته التي لا تقبل الشك.

ما ربحه فولار لم يربحه أحد من تجّار الفن المكرسين الذين تفوقوا عليه بأرباحهم المادية غير أن التاريخ لم يعد إلى ذكرهم. سخرية فولار من تاريخ الفن أكسبته مكانة استثنائية في ذلك التاريخ.

سيكون من الصعب تخيل وجود فولار عربي. ففولار هو ابن بيئة ثقافية كانت ولا تزال تتحدى نفسها نقديا. يقع ذلك في ظل نظام رأسمالي غاشم. غير أن ذلك النظام لا يسمح لنفسه بمصادرة الحريات أو تقييد النقد. لذلك نجح مشروع فولار في تبنّي الفنانين الذين كانوا شبابا من غير أن يكترث بما يمكن أن تقوله السوق عن مغامرته. كان على يقين من أن خسارته لن تسعد أحدا، غير أن انتصاره كان من شأنه أن يخلق سوقا جديدة.

سيكون علينا من أجل الإنصاف أن نعترف أن سوقا للفن العربي لم تكن قائمة في يوم ما. حتى الأسواق المحلية، المغلقة على نفسها لم تكن في حقيقتها أسواقا للمنافسة الحرة، بل كانت تنحو إلى الاحتكار. غياب سوق تقليدية ألقى بظلاله على انعدام الفرصة لقيام سوق مضادة. وعلى العموم فإن ذكرا لمفهوم سوق الفن في الأدبيات العربية المتعلقة بالفن لم يرد في مختلف المراحل. بيع الأعمال الفنية وشراؤها كانا يتمّان بطريقة هي أقرب إلى الارتجال منه إلى التخطيط المسبق. وهو ما انعكس سلبا على أسعار (الفنانين) التي لم تكن ثابتة، بل تتغيّر بتغيّر المكان الذي يعرضها ونوع المقتني الذي يقبل عليها والنسبة التي تتقاضاها صالة العرض من المبيعات. كان هناك نوع من التواضع ولم يكن كافيا لخلق مناخ يمهد لولادة سوق فنية.

بماذا تختلف سوق الفن عن أسواق المصنوعات اليدوية التي تعجّ بها المدن العربية؟ تتطلب إقامة سوق فنية وجود بنية مختلفة عن البنية التقليدية. لا لأن البضاعة هنا مستحدثة بطريقة غير قابلة للتفاوض حسب، بل وأيضا لأن الغرض من تلك البضاعة مختلف عن أغراض الأعمال الفنية المتاحة بما يؤسس لقطيعة بينها وبين أنساق الثقافة الشعبية التي تتحكم بالمسافة التي تفصل بين ما هو فني وما هو غير فني. لذلك لم يكن التفكير في إقامة سوق للأعمال الفنية الحديثة (لوحات وتماثيل) ليستند إلى قاعدة للتصريف الواقعي. فإذا استثنينا التماثيل وهي في المنظور الديني السائد مجرد أصنام يجب تحطيمها فإن اللوحات التي تعلق على الجدران لا ينطوي تعليقها على أيّ منفعة مباشرة. هي أشياء لا تستعمل مثل الفخاريات والخزفيات والمعدنيات والذهبيات ولا يشعر المرء بالحاجة الروحية إليها مثلما هو حال الرقع التي يزينها الخط العربي بالآيات القرآنية. كان التيار الحروفي قد وقع في جزء عظيم منه في حماقة فكرة المصالحة بين الفكر النفعي لدى الجمهور واللوحة الحديثة. اللوحات، حتى تلك التي تنتمي إلى التيارات الواقعية والطبيعية منها كانت في حقيقتها تقع خارج البنية الثقافية لمجتمع، صار في أرقى حالات تحضره (يستعمل) اللوحة لأغراض التزيين. فالجزء الأكبر من أرباح صالات العرض إنما يأتي من مبيعات أعمال وجدت طريقها إلى القبول عن طريق انسجامها مع أثاث المنازل أو هندستها التي توحي بزخرفيّتها التي تتناغم مع خيال عين المشاهد التي تسعى إلى الرضا.

كل هذا لم يقف حائلا دون قيام حركة تشكيلية متقدمة في سياق تاريخها. طوال السبعين سنة الماضية أنجب العالم العربي فنانين حداثويين، يستحقون أن يصنّفوا عالميا، غير أن تأثيرهم الاجتماعي كان محدودا. حتى النخب الثقافية التي احتضنتهم ورعت تجاربهم لم تكن تمثل شيئا في عملية صناعة الوعي التاريخي لدى شعب استلمه سياسيون هواة ليعيدوا صياغة أهوائه. لذلك فقد كانت عمليات بيع وشراء الأعمال الفنية ولا تزال تتم في سياق الهوى الجمعي المتغير حسب مزاج القوى التي تتنازع السلطة. خبرة سوق الفن في العالم العربي كانت مستضعفة دائما، لأنها كانت تميل إلى سلطة المال التي لم تكن محايدة سياسيا. كانت سوق الفن لكي تقوم في حاجة إلى بنية لا يتقاسمها السياسيون، وهو ما كان ولا يزال مستحيلا. ففي ظل بنية اجتماعية وثقافية مهشمة لا يمكن توقّع ظهور سوق حقيقية للفن.

آليات عمل السوق وكيف تُدار

التقيت في بيروت بعدد من الناشطات والمنسقات اللواتي وجدن في الفن ذريعة للعيش المنفتح على الخيال المرح. في ستينات القرن العشرين كانت بيروت سوقا للفن العربي بمعايير ذلك الزمن وهي معايير لم تكن يابسة أو مغلقة على تقنياتها. الآن يمكنني الحديث عن شيء مختلف هو النقيض تماما. اللبنانيون يرفضون العرض لسوى اللبنانيين. ولكن مَن هم اللبنانيون بالنسبة إلى الناشطات الجديدات؟ معظم اللواتي التقيتهن لا يتكلمن العربية وإن تكلمنها فبالدارجة اللبنانية، لكن بصعوبة تكاد تكون نوعا من التلفيق والحذلقة. المشكلة تكمن في أنهن يجهلن كل شيء عن تاريخ الفن الحديث في لبنان. سمعت إحداهن بالصدفة شيئا عن الإخوة بصبوص. سألت إحداهن عن رفيق شرف فقالت "هل هو عراقي؟" لم أذهب بعيدا فأسألها عن أمين الباشا أو حسين ماضي أو جميل ملاعب. كان المشهد حزينا بالرغم من أناقته المفتعلة. يومها تذكّرت أنني التقيت في مختلف المدن العربية غبيات جميلات، كان الفن بسبب سوء الحظ قد رهن مصيره بقدرتهن على الإقناع وهي قدرة لا تقع بعيدا عن الاحتيال.

الكذبة تكاد تتجسد في بيروت. ولكن بيروت كانت دائما ضحيتنا المنتقاة، بسبب تماهيها المستمر مع دور الضحية. هناك مدن عربية أخرى اقترن تسويق الفن فيها بجهل المسوّقين بالفن. استفادت العاصمة الأردنية عمان من الكوارث التي أصيبت بها بيروت وبغداد ودمشق في سياق الاستثمار الفني من غير أن تنجح في أن تخترع مناخا فنيا يعينها على الارتقاء الحضاري. كانت الأعمال الفنية عبارة عن بضاعة عابرة، يتمّ الترويج لها عن طريق النميمة والشائعات والتنافس النسوي. لم تكن سوق الفن طموحا عمانيا، لذلك كانت الأعمال الفنية تباع وتشترى في عمان بالمزاج التسويقي القديم. كان هناك

معتز الإمام

قدر مفتوح من التفاوض بدا محرجا للفنانين من جهة كونهم كانوا يجهلون الأسعار الحقيقية لأعمالهم. عمان بسبب استقرارها كانت فرصة لقيام سوق فنية غير أن الميل إلى الربح وحده لا يقيم وزنا لمنطق السوق. لم يكن في الإمكان تخطّي عتبة الدكان للولوج إلى السوق. كل القاعات الفنية هناك كانت ولا تزال عبارة عن دكاكين شخصية، ما من قواسم مشتركة تجمع بينها.

الفنان. المنسق. صاحب القاعة أو إدارة المتحف. المقتني.

أين يقف النقد والجمهور

قبل ظهور المنسق الفني كانت العلاقة بين الفنان وصاحب القاعة أو ادارة المتحف مباشرة. ليس هناك الكثير من الأوراق. كانت البضاعة في حدّ ذاتها جاهزة. لم يكن الفنان في حاجة إلى أن يشرح الدوافع والأسباب والأهداف التي تقف وراء مشروعه الفني. كان كل شيء يجري في إطار تفاهم مسبق تقع مفرداته في خبرة كل طرف بالطرف الآخر. كان النتاج الفني هو أساس تلك العلاقة التي لا يسيء إليها طابعها النفعي المحدود بزمن بعينه.

لا تزال تلك المعادلة المغلقة على نفسها سارية المفعول في الكثير من المدن العربية. وبسبب سريتها فإن شيئا منها لم يتسلل إلى الفضاء العام ليشكل تمهيدا لظهور تفاهمات جمعية تكون بمثابة تمهيد للانتقال إلى عالم السوق، هناك حيث تكون الصالات الفنية فروعا مجسدة تصدر عن الأصل المجرد الذي يجسده مفهوم السوق، وهو مفهوم لا يتشكل عن طريق تجميع الصالات، بل عن طريق وضع قانون عام لعمل تلك الصالات، من غير حجب عنصر التنافس الإيجابي.

المنسق الفني ليس خبيرا وإن حضر إلى المشهد بلغة الخبير. خبرته ستكون موضع التباس وسوء فهم إن تمّ فحصها بالأدوات التقليدية المتاحة. ذلك الكائن الذي صار يملك سلطة هي أكبر من سلطة صاحب الصالة أو إدارة المتحف هو في حقيقته كائن فائض، عمدت في البدء مؤسسات فنية مرموقة في العالم إلى أن تضعه في الواجهة، كونه يمثل الجهة الوحيدة التي تقع عليها مسؤولية تنظيم المعارض، بدءا من التأطير النظري وانتهاء بالإشراف على تعليق الأعمال الفنية ونصبها وإقامة حفلات الترويج. وبهذا تكون تلك المؤسسات قد تخلت عن واجباتها التاريخية بذريعة تمكين ناشطين في مجال الفنون من تجسيد رؤاهم الفنية واقعيا.

كان ديكيومنته، وهو معرض أسسه الألماني أرنولد بودا عام 1955 للاهتمام بالفنون المعاصرة سبّاقا في الانفتاح على فكرة المنسق الفني، حيث كان منسقو معارض ديكيومنته يفرضون أفكارهم على الفنانين والمشاهدين على حد سواء من غير أن يكونوا ملزمين بالعودة إلى مرجعيات تقع خارج مزاجهم الشخصي. يومها لم يعد الرهان الجمالي مؤسساتيا. هكذا بدا الأمر من الخارج، غير أن الحقيقة لم تكن كذلك. فالمنسق الفني لم يكن سوى ابن المؤسسة الخفي المكلف بتدمير قواعد اللعبة التي تستند إليها أسواق الفن من أجل إقامة سوق بديلة. وهي سوق ركنت المعايير الجمالية التي تراكمت عبر العصور جانبا لتعلي من شأن القيم الاجتماعية السطحية واللغو السياسي ورهاب الاستهلاك.

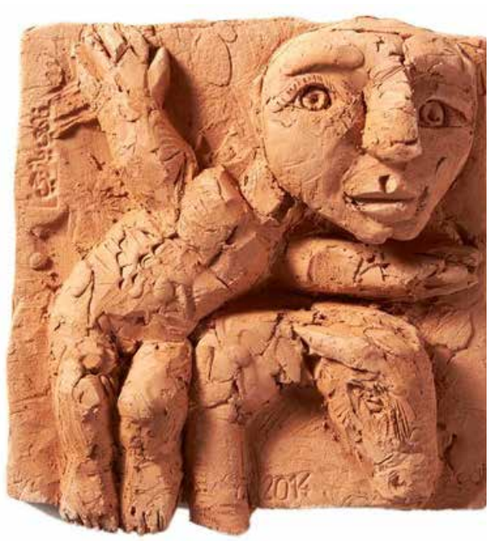
لذلك فإن العرب حين انفتحوا على فكرة المنسق الفني في آرت دبي وآرت أبو ظبي وآرت بيروت وبينالي الشارقة لم يكونوا على قدر من الحكمة في تصريف أحوالهم الفنية، وبالأخص حين أوكلوا مهمة التنسيق بـ«خبيرات فن» أجنبيات لم يجدن في طريقهن ما يحول دون قيامهن بمهمتهن التي تدربن عليها. لقد تسيّدت المنسقة الأجنبية المشهد من غير أن يقابل وجودها بأيّ اعتراض لافت من قبل الفنانين ونقاد الفن العرب. وهكذا عبر أكثر من عشر سنوات نشأت سوق فنية بديلة في العالم العربي، لم تكن إلا مرتعا للأوهام، تقاسم فيه الجمهور والفنانون الخسارة. أما ناقد الفن فقد وضع نفسه في خدمة الخيانة حين صمت.

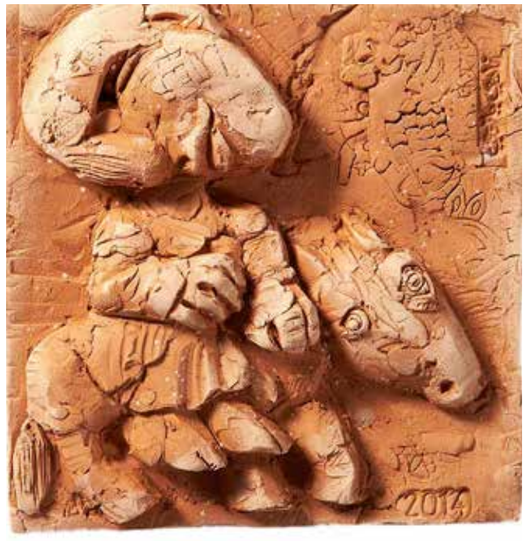
هل يخضع النتاج الفني لشروط معادلة العرض والطلب؟

لم تعان أسواق الفن العربية «وهو مصطلح مجازي يقترن بالافتراض» يوما ما من التخمة. فالنتاج الفني في العالم العربي ظل شحيحا مقارنة بعدد السكان. غير أن الإقبال على اقتناء الأعمال الفنية كان ولا يزال محصورا بشرائح اجتماعية ميسورة، تنتمي بطريقة أو بأخرى إلى النخب الثقافية. وفي عمومه فإن ذلك الإقبال ظل متواضعا، ناهيك عن أن الفنان العربي لم يكن يجد الطريق أمامه ممهدة للترويج لأعماله خارج حدود بلده. على سبيل المثال فإن الفنان المغربي لم يجد سوقا لأعماله في بيروت، كذلك فإن الفنان السوري نادرا ما كان يعرض في مصر أو الجزائر. أما الفنان العراقي فإنه لم يهتد إلى السوق الأردنية إلا بعد أن فرض الحصار الاقتصادي الدولي على العراق عام 1990 وضاقت سبل العيش بالفنانين. لذلك فإن من المستغرب أن تجد لوحة للعراقي شاكر حسن آل سعيد أو السوري فاتح المدرس أو المصري عادل السيوي في المغرب كذلك لا يمكنك العثور في بغداد أو دمشق أو القاهرة أو بيروت على لوحة للتونسي قويدر التريكي أو المغربي فؤاد بلامين أو الجزائري محجوب بن بلة.

لو كانت هناك سوق للفن في العالم العربي لما برزت تلك الظاهرة المؤسفة. يخيل إليّ دائما أن ما هو معروض من الفن العربي هو أقل بكثير من الطلب الذي لم يهتد إلى الطريق التي تصل به إلى مبتغاه. لذلك يضطر الكثير من الأثرياء إلى شراء ما هو متيسر من الأعمال الفنية. ففي ظل غياب المرشد النقدي الموثوق به تلعب الصدفة الدور الأكبر في عمليتي الشراء والبيع. كما أن تجّار الفن وجلّهم من الجهلة يتعكزون على الذائقة الشعبية المتاحة لفرض بضاعتهم الرخيصة على السوق. وهي سوق اغتنت بكثرة الأعمال الفنية الرديئة. لقد أتيحت لي فرصة الاطلاع على الكثير من المجموعات الخاصة في مختلف المدن العربية وفجعت حين رأيت العدد الهائل من الأعمال الفنية الرديئة، وهي أعمال لا تستحق أن تُرى فهل تستحق أن تُقتنى؟

كانت سبعينات القرن العشرين قد حملت معها نعمة إلى الفن الرديء، وذلك حين قررت دول تقودها أحزاب «تقدمية» أن تضخ بعض أموالها في مجال الثقافة فكان شراء الأعمال الفنية جزءا من ذلك المشروع. ولأن الدولة كيان تجريدي لا يرى بعين النقد فقد كان لفناني الولاء الحزبي حصة الأسد من تلك الرعاية. ربما تم التخلص من تلك الأعمال بعد انقضاء حقبة حكم تلك الأحزاب التقدمية غير أن الأموال التي هدرت من أجل اقتنائها كان من الممكن أن تضع قواعد لسوق فنية، تكون جامعة للعالم





فادي يازجي

العربي بطريقة أكثر حضارية من الطريقة التي اعتمدتها مؤسسة الجامعة العربية التي انتهت بها إلى الفشل.

فوضى الأسعار بين العروض الثابتة ومواسم المزادات

كان تسعير الأعمال الفنية في العالم العربي يتم بطريقة عشوائية. الفنان من جهته يفكر بما يقيه من الفقر وبما يغطي نفقات الممارسة الفنية. لم يكن الفنان مترفا في تطلعاته. ما من فنان عربي كان قد أثرى من خلال بيع أعماله الفنية. كان هناك فنانون تجاريون غير أنهم لم يكونوا يومها يُحسبون على الوسط الفني. بتبدل الأخلاق العامة صار أولئك الفنانون سادة المشهد الفني اليوم. وهو حدث ثانوي. ما لم يكن الفنانون الحقيقيون على دراية به لم يتمكن أصحاب الصالات الفنية من الإمساك به. كانت فوضى الأسعار تشير إلى جهل الطرفين بالأسعار، لا لشيء إلا لأنهما يسوّقان بضاعة في مكان وهمي ولمشترين بمزاج جمالي متغير.

كان من الممكن أن تستمر اللعبة في سياقها التقليدي لولا أن الألفية الثالثة جلبت حدثا مفاجئا، كان بمثابة زلزال غير مسبوق، التهمت فوضاه كل ما كان مطروحا في الدكاكين الفنية من أسئلة لتطرح نوعا جديدا من الأسئلة التي لم يكن الفنان العربي أو صاحب صالة العرض مستعدا لمواجهتها. لقد وجدت المزادات الفنية العالمية في عدد من المدن الخليجية مساحة ملائمة لنشاطها. غير أن ما تجب الإشارة إليه قبل تحليل ظاهرة المزادات هو أن هناك زلزالا في الأسعار حدث في سوريا، يوم أقدم صاحب قاعة «أيام» على تنظيم عقود مع عدد من الفنانين السوريين تنص على احتكارهم، مقابل أن تقفز أسعار أعمالهم. وهوما حدث فعلا. غير أن ذلك الزلزال الصغير ظل رهين محليته، ولم يتجاوز حدود الفن السوري.

ما حدث في دبي بالذات أن مزاد كريستيز البريطاني حين قام بتخصيص مواسمه لبيع أعمال فنية من الشرق الأوسط «عربية وإيرانية» قفز بأسعار تلك الأعمال من مئات الدولارات إلى آلافها ومن ثم تجاوزت الأرقام في بعض الحالات المئة ألف. يومها خرج كل شيء عن السيطرة. فمَن بيعت لوحته في المزاد بربع مليون دولار وقد كانت تباع من قبل بعشرة آلاف دولار أصيب بهلع الحفاظ على سعره الجديد، من غير أن يمتلك الوسائل المشروعة التي تؤهله للقيام بذلك. صارت العودة إلى السعر القديم أشبه بالانتحار.

شيء من هذا القبيل يوحي بنتائج كئيبة. لا يقع اللوم على المزادات، بل على الأنساق الثقافية السائدة التي لم تستوعب الفكرة من جهة أنظمتها وسياقاتها التي تحرج منطق السوق من خلال الكثير من مفاجآتها المدوية. المزاد مكان تصنع فيه المعجزات العابرة التي ينبغي عدم الوقوف أمامها طويلا. المزاد ليس سوقا.

صدمة الأسعار بين الروحي والمادي

غالبا ما تحتل مبيعات الأعمال الفنية صدارة الأخبار الصادمة لتشيع بين الفنانين شعورا كئيبا، هو مزيج من الحسرة والحسد والندم. نادرا ما تشعرهم تلك الأخبار بالانتشاء أو تغمرهم بالسعادة. فهي أخبار لا يهنأ بسماعها أصحاب تلك الأعمال، ذلك لأن معظمهم صار تحت التراب منذ زمن بعيد. فنسنت فان غوخ، إدوارد مونخ، جياكومتي وسواهم من الفنانين الذين صارت أعمالهم تباع بأسعار تربك بأرقامها أصحاب المزادات أنفسهم. أما الأحياء ممن نالوا حظوة الأرقام الفلكية، وهم قلة من المحظوظين، فإنهم غالبا ما يجدون أنفسهم أسرى نظام العرض والطلب التجاريين، وهو ما يعني وقوعهم في شرك ماكنة الاستهلاك التي لا ترحم أحدا. وقد لا يقع أمر من هذا النوع بعيدا عن مبدأ التواطؤ الذي يتخلى الفنان من خلاله عن حريته واستقلاله لحساب ما يجنبه من أموال فيكون مجرد صانع سلعة يزيد الترويج لها من أرباح المستثمرين. في هذه الحالة فإن ما يخسره الفنان روحيا يتم تعويضه ماديا. ربما سيكون علينا أن ننبه إلى خديعة ماكرة تقع خفية في كواليس السوق لتجهز على الفن الحقيقي. لن يقع في فخ تلك الخديعة

سوى الجمهور الذي صارت أخبار المزادات الفنية تضلله حين تقدم إليه فنانين، ليس في إمكان أحد ضمان حفاظ أعمالهم على أسعارها العالية في المستقبل. أما المستثمرون في مجال الفن فإنهم يراهنون على الاستمرار في تلك اللعبة القاسية، متأملين عدم خضوع السوق لمعايير نقدية وجمالية ثابتة، يكون من شأن اتّباعها أن يؤدي إلى إقامة مسافة مرئية بين ما هو رديء من الفن وما هو جيد. الميزان الوحيد اليوم هو ما يقوله خبراء القاعات وما تروّج له المزادات. وهو ميزان لا يكترث كثيرا لما يقوله النقد أو التاريخ الفني. وهو ما يعني أن الفن قد غرق في فوضى، مظهرها الأرباح الهائلة التي صارت المزادات تحققها، غير أن جوهرها يكمن في ضياع القيم الفنية.

تراث الحداثة بين الزائف والأصيل

أعرف رسّامين لم يتوقفوا عن الرسم حتى بعد موتهم. لا أمزح بل أحاول أن أصل إلى الحقيقة مباشرة وصولا إلى الوجه المأساوي للمزحة. اللبناني بول غراغوسيان، السوري فاتح المدرس، العراقي إسماعيل فتاح وآخرون ممن تركوا أثرا لافتا في السوق الفنية المفترضة. هناك من استعار بالإكراه عيونهم ليرى من خلالها وأيديهم ليرسم بها من غير أن يتمكن من الاستيلاء على خيالهم الذي أخذوه معهم. غالبا ما يكون اللص فقير الخيال. مزورو الأعمال الفنية يعانون من هذا المرض الذي يفقدهم القدرة على الفصل بين الحقيقة والوهم. إنهم ضعيفو الخيال. يمكن للمزور أن يكون دقيقا في النقل، غير أنه من العسير عليه أن لا يرتكب خطأ. هفوة صغيرة، غير مرئية من قبله ستفضح كذبته بطريقة لا تسر. حين لا تكون اللوحة الأصلية متاحة بين يديه يضطر المزور إلى الاستعانة بصورتها المطبوعة التي غالبا ما تخون الأصل. أحيانا يخطئ المزور في حجم العمل وقياساته وغالبا ما يخطئ في الألوان والمواد وسمك وكثافة السطح واتجاه الضربة اللونية. المزور شخص يكذب كل الوقت، وهو لذلك يصدق أن ما يقوم به هو نوع من الإبداع المجاور للإبداع الأصلي. هناك اليوم في أسواق الفن لوحات لم يرسمها غراغوسيان، غير أنها مذيّلة بتوقيعه. هي أعمال أصلية وجديدة، ليست منقولة ولكنها منتحلة من خلال انتسابها إلى شخص لم يرسمها. فما أن تُنسب اللوحة إلى الرسام اللبناني الراحل حتى تفقد مصداقيتها وكرامتها. ولكن أليس في إمكان مَن يرسم كما لو أنه غراغوسيان أن يرسم لوحاته الخاصة ليذيّلها بتوقيعه ويعلن عن نفسه فنانا مبدعا؟ لقد حاول غير واحد من أولئك المزوّرين القيام بذلك فكان الإخفاق من نصيبه. فالمزورون لم يتعلموا الرسم لأسباب أخلاقية، بل تعلموه لكي يكونوا لصوصا. اللص لن يكون رساما حتى لو امتلك موهبة رامبرنت، فهو لا يملك أخلاق الرسام ولن يكون قادرا على تحمل كلفة أن يكون رساما.

سوق حرة أم عقود احتكار غامضة

إن وافقنا خالد سماوي، صاحب قاعة "أيام" (دمشق، بيروت، دبي، لندن) في ما فعله بالفن السوري نكون قد تجاوزنا عقودا من المحاولة لخلق سوق فنية تتسم بالإنصاف. أعترف أن الرجل كان ولا يزال محترفا، غير أنه لم يوظف احترافه في سياق التاريخ العام لتكون تجربته مثار اهتمام نقدي إيجابي. كانت عقوده التي وقعها مع عدد من الفنانين أشبه بالزوبعة التي لم تعد عليه بالنفع. من سوء أن أولئك الفنانين الذين قبلوا أول وهلة بما عرضه عليهم من احتكار لم يكونوا ممن يخضع للإملاءات. لذلك كان فاجعا بالنسبة إليه أن يقوم أحد أولئك الفنانين وهو يوسف عبدلكي بكتابة بيان يندد به بسلوك سماوي المتعالي الذي لم ينسجم مع حقيقة وظيفته مسوقا للأعمال الفنية. الفنانون الذين انسحبوا من العقود التي وقعوها كانوا قد ساهموا من جهتهم في تكريس سلوك سماوي الذي وجدوه في ما بعد ضاغطا. ما يهمّني في ذلك النموذج أنه استعمل أدوات السوق العالمية في إخضاع الفنانين لمشيئته. كانوا بالنسبة أفرادا في القطيع الذي يدير شؤونه. صحيح أن سماوي قدم لفنانيه ما لم يقدمه صاحب قاعة عربي من قبل، غير أنه صادر جزءا عظيما من حريتهم، وهو ما دفع بهم إلى الثورة عليه.

الفنان الحقيقي هو الخاسر الاكبر

لو توخّينا الدقة في الوصول إلى خلاصات المشهد كما أسلفنا فإن علينا أن نسجل الملاحظات التالية:

أولا: لم يشهد العالم العربي قيام سوق للفن، لأن بيع وشراء اللوحات كانا يتمان في أمكنة ضيقة وبطريقة التفاوض الفردي الذي حوّل صالات العرض إلى دكاكين مغلقة على شروطها التجارية المغلقة.

ثانيا: كان تسعير الأعمال الفنية يتم من قبل الفنان أو صاحب القاعة بطريقة عشوائية. فالاثنان يجهلان شروط سوق لم تقم في التسعير.

ثالثا: حين استحدثت أسواق الفن في أبو ظبي ودبي كانت أماكن طاردة للفنان العربي، وإن تمكنت بعض الصلات العربية من التسلل إلى تلك الأسواق فإنها غالبا ما كانت تخرج خائبة. فالخبيرات الأجنبيات اللواتي أنيطت بهن إدارة تلك الأسواق كن حاذقات في توجيه المقتنين حسب برنامج موضوع سلفا.

رابعا: مع تزايد نشاط المزادات الفنية اضطربت المعادلة الخاصة بأسعار الأعمال الفنية، فلم يعد في الإمكان ضبط تلك الأسعار ضمن سقف محدد. وهو ما دفع عددا من الفنانين إلى التوقف عن عرض أعمالهم للبيع في انتظار ما مكن أن تسفر عنه غزوة المزادات من نتائج. ذلك الانتظار لم يكن مجديا. فالمزادات لا تترك أثرا يتبعها حين ترحل.

في كل الأحوال فإن كل محاولات ضخ الروح في عمليات تسويق الفن العربي سواء من خلال أسواق الفن المؤقتة (آرت دبي وآرت أبو ظبي وآرت بيروت) أو من خلال مواسم المزادات لم تنته إلى نتائج إيجابية. وهو ما كان قد أدركه عدد من الفنانين الحقيقيين الذين تعففوا منذ البدء عن الدخول إلى حلبة سباق، عرفوا سلفا أنها ستكون مساحة للتهريج. فهل خسر الفنان الحقيقي شيئا؟

نعم. خسر فرصة أن تقوم سوق فنية بشروط واضحة، تكون بمثابة المكان العمومي المشترك الذي يكون محل ثقة جميع الأطراف المعنية بالفن.

خسرنا جميعا فرصة أن يظهر فولار عربي ■

شاعر وناقد من العراق مقيم في لندن

يوسف عبدلكي

هو والبحر أنا والمكان

هيفاء بيطار

لا يُمكنني التحدث عن اللاذقية إلا وتتجسد صورتان في ذهني، صورة البحر وصورة منذر مصري، وقد يبدو غريبا ربط البحر بإنسان، لكن البحر ومنذر لهما الانطباع ذاته في نفسي: الرسوخ والطمأنينة والبقاء.

بداية أحب أن أتحدث عن جريمة تبليط البحر، حيث كان أهالي اللاذقية يقصدون مقاهي البحر المتلاصقة البديعة، وكنت طفلة ألهو مع أقراني بنثر فتات الخبز للأسماك، ورشق بعضنا بماء البحر، وكان تعبير «اذهب وبلط البحر» تعبير عن المستحيل، لكن تبين لنا أن المستحيل هو الذي يحدث في سوريا، أذكر يوم تبليط البحر وكنت مراهقة تملك أحلاما كبيرة وواثقة بالحياة وسعيدة، حين وقفت مع جمهور من الناس ذاهلين من تلك الآلات الضخمة العملاقة الحديدية ترمي أطنانا من الرمل وتُكسّر صخور الشاطئ طاردة البحر وأحلامنا وسعادتنا خارج اللاذقية، أذكر أنني صرت أعاني من نوب ضعف في الذاكرة لمدة أشهر بعد تبليط البحر الذي أعتبره جريمة مُخططا لها، ولم أفهم سبب تلك النوب من ضعف الذاكرة التي أصابتني بعد تبليط بحر اللاذقية ، ربما أراد جهازي العصبي أن يُنسيني البحر قليلا كي أتحمل تلك الصدمة المروعة. ظل البحر صديقي الروحي وعزائي طوال حياتي في اللاذقية، ورغم السنوات الأربع التي عشتها في دمشق أثناء اختصاصي في طب العيون، حيث كنت أشعر دوما أنني أنشد بحرا ما، كما لو أنه من غير المقبول ألا يكون لكل مدينة بحرها، وكنت في كل زيارة إلى اللاذقية أهرع إلى الأزرق اللامتناهي أبثه أشواقي وأسراري الساذجة .

كان يُمكن لجريمة تبليط البحر أن تنعكس بصورة مؤذية أكثر في نفسي وعلى شخصيتي، لولا منذر مصري، الذي كان يتميز بثقافته العالية الأدبية والفنية، وتقديره العالي للثقافة وإيمانه بدورها إذ أصر أن تكون مكتبته «فكر وفن» منارة ثقافية حقيقية في اللاذقية، وأذكر أن أول كتاب اشتريته من مكتبته كان رواية العراب، يومها تعرفت بمنذر مصري، ودعاني مع أصدقائي لحضور نادي السينما كل يوم خميس في سينما الكندي حيث كان يختار أفلاما بديعة، وبعد حضور الفيلم كان منذر وصديقه مصطفى عنتابلي وهو صديق عزيز جدا يفتتحان باب النقاش حول الفيلم، وكانا مصدر المعرفة بالنسبة إلينا في ذلك الوقت من بداية الثمانينات حيث لم تكن هناك فضائيات متنوعة ولا إنترنت ولا موبايل.

توطدت علاقتي مع منذر مصري وأسرته، وأكثر صفة كانت تلفتني فيه إضافة لثقافته المتنوعة والعالية هي أنه يُحب الناس جدا ولديه أصدقاء من كل المذاهب والأديان، ويصادق الصغير والكبير بالبراعة والمودة ذاتها، كان صديق ابنتي ندى منذ طفولتها وصديق أبي أستاذ اللغة العربية حيث كان يزورنا منذر دون موعد بل يدخل قائلا بمرحه الأصيل في نفسه مرحبا، ويجلس يقرأ أشعاره لأبي الذي لم يكن متحمسا للشعر الحديث، لكن منذر كان يزجه في نقاشات طويلة وغنية كنت أستمع إليها بإعجاب، منذر الذي يبدو للوهلة الأولى لا منتميا وبوهيميا خاصة في نظر التقليديين وأصحاب الأفكار المتكلسة والجامدة هو في حقيقته ملتزم أشد الالتزام برسالة مقدسة وهي جعل الناس يتذوّقون ليس شعره فقط بل كل شعر إبداعي، وكل كتاب أو رواية تستحق الاهتمام، وكل أغنية وكل مطرب أجنبي أو عربي، وكان بروحه المحبة والعميقة والبسيطة في الوقت ذاته يشعر بمسؤولية تجاه كل من حوله، وكم آلمني كما آلم كثيرين من أهل اللاذقية لحظة اضطر إلى تحويل مكتبة فكر وفن التي كانت علامة من علامات الثقافة والحرية في اللاذقية إلى محل لبيع الأحذية. يومها تذكرت ألمي عندما بُلط بحر اللاذقية، وأحسست أن ثمة يدا خفية تعمل على وضع العراقيل أمام نمو الحس الإبداعي والجمالي والثقافي لدى المواطن السوري.

ومرّت سنوات لم ألتق منذر، كنت في دمشق وكان في اللاذقية، ولما بدأت الكتابة وكتبت روايتي الأولى «يوميات مطلقة» وفيها حكيت عن معاناتي لمدة سبع سنوات مع المحاكم الروحية المسيحية، التي حكمت عليّ بالهجر لسبع سنوات! وأثرت غضب الناس وخاصة الطائفة المسيحية إذ انتقدت بشدة المحاكم الروحية المسيحية وكتبت فصلا كاملا عن صاحب السيادة «المطران» وتسببت هذه الرواية في حصول قطيعة بيني وبين أبي لمدة سته أشهر، إذ كان من الصعب على رجل متصالح مع الكنيسة والمجتمع أن تكون لديه ابنه متمردة، وتعرضت للنميمة وقلة قليلة دعمتني وكان أولهم منذر مصري الذي زارني في عيادتي وهنأني بروايتي الأولى «يوميات مطلقة»، وعادت صداقتنا تنتعش ، وتزداد رسوخا ونضجا مع التجارب الحياتية لكل منا، وأجزم أنه يكاد يكون الرجل الوحيد المتصالح مع نفسه والمؤمن تماما بمساواة المرأة مع الرجل، وأكبر دليل كان علاقته وتعامله مع أخته الشاعرة المبدعة مرام مصري وأخته منى، كان يؤمن أنهما تملكان نفس حقوقه ويحق لهما نفس حريته، وكنت أشعر براحة مطلقة وثقة كبيرة في التحدث إليه، وكنت آخذ رأيه في كل كتاب أطبعه رغم أنه

محمد خباطة

كان يستاء مني حين يكتشف أنني دفعت بكتابي إلى الطباعة قبل أن يعطيني رأيه، وكنت أضحك وأقول له: رأيك يهمني. وشكلنا منذر وأنا ثنائيا فكريا وثقافيا حقيقيا في اللاذقية من دون أن ندري، كانت شلة من الأصدقاء والمثقفين يجتمعون في بيتي وكان منذر حاضرا دوما يستوعب كل الأفكار ويجنّبنا شجارات كثيرة يمكن أن تندلع بسبب تباين الأفكار.

ولم أدرك تماما أنني ومنذر نشكل الثنائي العاشق للاذقية إلا بعد اندلاع الثورة السورية التي أسقطت القناع عن الجميع دون استثناء، ومن الأيام الأولى صُعقنا أن كثيرا ممن نعتبرهم مثقفين ووطنيين يرفضون أن يعترفوا أن ما حصل في سوريا هو ثورة ضد الفساد والظلم وانعدام الكرامة، وأصروا على اعتبار أن المتظاهرين رعاع أو مدفوعة لهم أموال! وكنت ومنذر نتحدث بصبر لا محدود أن كل مقومات الثورة متوفرة في سوريا، وأن المواطن السوري مُروع ومذعور من قبضة الأمن طوال الوقت، وكنا نستشهد بأصدقاء لنا ضاع شبابهم في السجن بسبب أفكارهم، ومن هؤلاء مثلا ياسين الحاج صالح ومحمد سيد رصاص ومنذر خدام، ومحمد حبيب، وسأضطر لكتابة صفحات إذا أردت أن أذكر كل الأسماء لأصدقائنا الذين زجوا في السجون لسنين طويلة، وجمعنا الألم الذي وصل حد الذهول -منذر وأنا- وأصررنا ألا نترك اللاذقية، ونحن نتأمل بحزن نزوح الكثير من الأصدقاء إلى الخارج طالبين الأمان والنجاة من وطن تحول إلى ساحة وغى، وتكثفت لقاءاتنا مع الناس والمثقفين لمساندتهم وليساندوننا بطريقة غير مباشرة، إذ كنا فعلا نخشى الانهيار النفسي ونحن نشهد تصاعد العنف في سوريا والمجازر ونزيف الدم، والبراميل المتفجرة تنهال على الناس، ووفود من ملايين السوريين النازحين من المناطق الملتهبة كحلب وإدلب والرقة وغيرها إلى اللاذقية طالبين أمانا زائفا في اللاذقية وطرطوس، وصارت اللاذقية كمدينة سرطانية، تنقطع فيها الكهرباء لساعات طويلة ، وتحولت أهم مدرسة فيها وهي مدرسة جول جمال إلى ثكنة عسكرية، وكذلك سينما أوغاريت، وصار منظر المجندين طبيعيا في كل مكان وشارع، واختنقت الجدران بصور «الأبطال الشهداء» يبتسمون بذهول رافعين سلاحهم في وجه السماء، كأنهم كانوا عارفين سلفا بمصيرهم، ولا يملكون تجاهه حيلة، وتحول النشاط الاجتماعي الوحيد في سوريا إلى التعازي، كل الأمهات صرن أمهات ثكالى أو أرامل، ووسط هذا الجو الكابوسي كنا نتلقى إغراءات كثيرة -منذر وأنا- لنترك المكان، فأنا سافرت مرارا إلى باريس حيث كنت أقضي كل مرة أشهرا أصارع فيها هوى لا يهدأ إلى اللاذقية العائمة فوق دماء أبنائها، وكنت في غربتي ووحشتي في باريس أتصل بمنذر وأشعر أنني في اللاذقية، كان صوته الذي يتعمّد أن يكون مرحا يُشعرني أنني أمشي في كل أزقة اللاذقية الغارقة في الظلام، وكان صوته يهدئني ويخفف من لوعتي للعودة، ودوما يختم الحديث بكلمة ناطرينك. وكنت أعرف أنني سأعود لأنني ملتحمة بالمكان، ولأن باريس رغم فتنتها وسحرها لا تخصّني، كانت علاقتي مع اللاذقية كعلاقة أمّ مع ابن معوق ، قربه عذاب وبعده عذاب، وكنت أشتاق حتى لمجانين اللاذقية الهائمين على وجوههم، ولمقاهي البحر فيها ولتدخين الأركيلة وأنا أتأمل مهرجان القبح الحنون من حولي: الأرصفة التي تغص بالبسطات التي تبيع كل ما لا يلزم، أشياء عجيبة غريبة، وصناديق عملاقة من البسكويت الذي تحسه مصنوعا من التراب بلونه الترابي ولا توجد أيّ علامة تجارية عليه، ووفود من المتسولين من النساء والأطفال، وحتى الشابات يحملن طفلا رضيعا شبه عار تشعر أن الرحمة الوحيدة التي تنتظره هي رحمة الموت.

كان منذر يدعمني بقوة لأن روحي كانت تنزف باستمرار كروحه، وكأن المتألم حين يلتقي بمتألم مثله يصبح أقوى، لم نعد نملك سوى ذلك التعاضد والصداقة الأصيلة التي عمرها بعمر السنوات التي مرت على جريمة تبليط بحر اللاذقية. أذكر ذلك المساء حين تكاثفت الأحزان في نفسي وأحسست أنني أتهاوى إلى قاع اليأس، اتصلت بمنذر وقلت: لم أعد أقوى على التحمل، وكنت في أقصى انفعالي بعد أن شهدت المجازر المتراكمة في روحي حتى التخمة، ولا أنسى صوته المتحمس لي وكيف أكد لي إيمانه بي كصديقة وكاتبة مبدعة وكيف أنه هو منذر مصري يتقوى بي، الصدق في صوته شفاني وردني إلى صوابي وإلى استئناف رحلة المخاض الطويل في سوريا أو رحلة درب الآلام التي ستنتهي بالتأكيد بالقيامة، وكما كتب منذر سأبقى ـ واللاذقية أمي ـ كما خالدية أمي ، فأنا أشاركه الرأي والإحساس والالتزام بسوريا التي لا أصدقاء لها، وبالشعب السوري الأعزل في ثورته سنبقى ■

كاتبة من سوريا

فادي يازجي

ملف

القصة القصيرة

قيثارة النغمة الفريدة

مقالات وشهادات

بهذا الملف تستكمل "الجديد" العدد الممتاز الذي أفردته أواسط العام الماضي للقصة القصيرة تحت عنوان "العرب يكتبون القصص" والذي ضم نصوصاً قصصية لـ٩٩ كاتبة وكاتباً من العالم العربي.

يتألف الملف من دراسات نقدية، وشهادات لكاتبات وكتاب حول تجاربهم في كتابة القصة القصيرة، وطبيعة علاقتهم بهذا اللون الأدبي، وهمومهم الفنية والتعبيرية، ونظرتهم إلى فن كتابة القصة، ورؤاهم حول مستقبلها.

تشمل الشهادات طيفا معتبراً من القاصين والقاصات ممن ينتمون إلى جغرافيات أدبية مشرقية ومغربية، وأجيال متعاقبة منذ جيل ستينات القرن الماضي، وحتى جيل الكتاب الذين ظهروا في الألفية الثالثة. وبالتالي فإن الملف يمكن أن يعبر عن جانب من الخبرات والأفكار المتعاقبة التي رافقت كتابة القصة القصيرة العربية.

في الشهادات: ابتسام شاكوش، إبراهيم درغوثي، أحمد الخميسي، أحمد سعيد نجم، حسن علي البطران، حنان بيروتي، خديجة النمر، رشيدة الشارني، روضة الفارسي، سعيد الكفراوي، سمير الفيل، سهير شكري، شريف صالح، طاهر الزارعي، علي المجنوني، عيسى جابلي، غادة العبسي، محمد الفطومي، محمد المخزنجي، محمد المنسي قنديل، محمد بن ربيع الغامدي، مصطفى تاج الدين الموسى، مصطفى لغتيري، ممدوح عبد الستار، منتصر القفاش، موسى آل ثنيان، هشام أصلان، هيفاء بيطار.

اثنتان من الدراسات المنشورة في الملف تطرقتا إلى نماذج من القصص التي ضمها العدد المخصص للقصة القصيرة من "الجديد". وفي الوقت الذي ذهبت فيه مقالة أبو بكر العيادي " هموم الفرد وهموم الأوطان" إلى قراءة موضوعات القصص وانشغالاتها، سعت آراء عابد الجرماني " السرد القصصي النسوي العربي-الحاجة والاحتراف" إلى استكشاف نص المرأة وتطلعات الكتابة النسوية لدى مجموعة مختارة من الكاتبات، إلى جانب الوقوف مع نصوص نشرت في عدد القصة المشار إليه آنفا. أما مقالة عواد علي "القصة القصيرة وموقعها في نظريات السرد" فقد اتخذت من قضية الجنس الأدبي موضوعا له ■

قلم التحرير

شارك في إعداد الملف: حنان عقيل، زكي الصدير، وداد جرجس سلوم، عبد الله مكسور

جسين جمعان

السرد القصصي النسوي العربي
الحاجة والاحتراف

آراء عابد الجرماني

توصف المرأة بأنها كائن ذو علاقة مفتوحة مع اللغة، إلا أن التأمل في الإنتاج النسائي الكتابي وحجمه ونوعيته يكشف أنها تهمة لا توازي حضورها في فعل الكتابة.
تمارس الكاتبة المرأة فعل الكتابة غالباً بصفته لجوءاً، وتسعى كاتبات كثيرات إلى أن يغدو ذلك اللجوء الكتابي الاضطراري احترافياً، يعي تقنية صياغة الكلمة وبناء النص.
ويشير تأمل المدونة القصصية النسوية إلى سؤال مشروع: متى تتلمس القصة القصيرة لدى الكاتبات طريق النجاح؟

عند البحث عن إجابة سنجد وجهات نظر عدة، إذ يؤمن بعضهم بأن الأمر مرهون باقتراب القصة النسوية من عتبة النبوءة، وآخر يقول بجعل القارئ المتطلب حياً في ضمير النص النسوي، فإذا به يلاحقها في أثناء خوضها فن القص. وربما سنجد من يقول: الكتابة فن حر، لا متطلبات له، القص كتابة، لجوء فقط!

لكن يمكن أن يتحول اللجوء إلى الكتابة إلى لجوء محترف؟

هل تتقصّد الكتابة القصية النسوية البوح بصوت نسائي أم أنها لا تكترث بجنس الصوت بقدر ما تكترث بالقص بوصفه فناً معبراً؟

متى تذهب القاصة نحو النص واعية نواظم القص وأدواته؟

يلحظ المتابع لفن كتابة القصة القصيرة أن نواظم كتابتها لا تميل إلى التغيير الكبير، مقارنة بالتغييرات التي أصابت نظرية الرواية أو الشعر، فالقصة القصيرة كانت بحسب إدغار ألان بو "حكاية قصيرة النفس تتجه من فورها إلى حدث من أحداث الحياة، يجري في زمان ومكان معينين، وتنهض به شخصيات، ويخضع لمبدأي التتابع والتحول، فالقصة لا تحتمل الاستطراد في السرد ولا الإسهاب في الحوار، ولا يتحقق لها التأثير الشامل إلا إذا توافرت فيها وحدة الفعل والزمان والمكان". (مينو، ص 232، 2012).

وعلى الرغم من شيوع هذه النواظم لكتابة القصة القصيرة بصفتها المبدئية إلا أنها لا تعد الوصفة السحرية في كتابة القصة الناجحة. ومن خلال تَتَبُّعِ الحركة الكتابية للقصة النسائية العربية، ودراسة بنية الكتابة القصصية نجد أنه لا بد من دراسةٍ تُقاطع بين خطوط بناء القصة النسوية، حيث أن بعض القاصات يعنين بالدال وأدوات التوصيل القصصي الجمالية. وبعضهن يجعلن المدلول هدفهن.

كل ما سبق خطوط بناء نصي، تشكل أساساً في تباين وتنوع شكل المنتَج القصصي النسوي العربي، وهو ما أُلِحُّ على التعامل من خلاله في النقد السيميائي الذي يحوّل عناصر النص إلى خطاطة سردية، تتابع ما قد يرد في النص من ثنائيات تصبح في جوهرها علامات لا تلبث أن تتحول إلى مؤوّلات نصية يبثها القاص ويتلقاها كل من القارئ والناقد، ربما يعيد الكاتب ذاته اكتشافها مرة أخرى في عملية لا تنتهي من التأويل والتفسير (بيرس، 1986).

إن منطلق هذه الدراسة للقصة العربية القصيرة المبني على جهة الإنتاج النسوية للقصة يحتم عليها جعل مرتكز التقاطع السردي لبناء الخطاطة السردية يعتمد على طرف المنتِج النصي: المرأة القاصة، ومقابلته بالعناصر الأخرى للبناء من دال ومدلول، "الدال وهو ما يتعلق بالجانب الفيزيائي من التعبير، والمدلول هو ما يحوّله السامع من صورة سمعية إلى معنى أو صورة، وهو ما يتعلق بالجانب النفسي والاجتماعي من التعبير" (مينو، ص140، 2012)، لذا لا بد من قراءة أشكال علاقة المنتج النصي بكل عناصر القص وأثر هذه الأشكال على تشييد بناء قصصي فني، ومتى تتحول علاقة المنتِج بالنص القصصي إلى احتراف.

لدى القراءة الأولى لأيّ نص سردي يتبدى المعادل الموضوعي للنص ويظهر أيّ لاعب في البناء هو الأكثر تبدياً، أي أيّها كان بارزاً في عملية إنتاج النص من غيرها. فبعض القصص ديدنها المدلول حتى يظهر أنه الشاغل والمحرّك الفعلي للكتابة القصصية، وأخرى ترنو نحو الدوال من لغة ورموز وعتبات نصية غالبا ما تتبدى في العنوان، والمحفزات والانزياحات النصية حتى يظن القارئ أن المنتِج كانت وجهته تقنية القص لا مدلوله.

المنتِج النصي/المدلول

بين طموح الواقعية وأحلام الشكلانية تأرجحت القصة، وكثيرات هنّ الكاتبات النسوة اللواتي اعتقدن أن كتاباتهن يجب أن تحمل قضية نسوية، وجعاً لا يستطيع قلم الرجل أن يكتبه أو يعبّر عنه، ما جعل أنظار النقد شاخصة نحو المدلول في السرد النسوي، لا سيما أنه بات هدفاً للكثيرات وأداتهن في الانتشار، لدرجة أن بات اسمهن مرتبطاً بالنسوية كما هو الحال عند ذكر اسم الكاتبات نوال السعداوي، غادة السمان، وأحلام مستغانمي، لكن أين تقع القصة النسوية ذات المدلول النسوي في حال الكتابة النسائية؟

تطرقُ بعض القاصات باب مدلول القص من خلال رؤية نسوية وأخريات يحاولن طرق باب المدلول فقط لتأثّرهن بالنزعة الواقعية، ولكن إلى أيّ مدى استطاعت القصة النسوية حمل المدلول بقالب فني قصصي؟ وهل استطاعت الكاتبات القاصات إجادة التعبير عن اهتمامات المرأة؟ ومتى انشغلن بالهمّ المشترك بين المرأة وشريكها الرجل؟

يعلم الناقد أن وقوع مدلول القص بالمباشرة، يجعل منه عبئاً سردياً ثقيلاً بصفته فناً أدبياً، فمن أكثر ما يمكن أن يهبط بمستوى القص الفني هو الانحياز للمباشرة في السرد.

والتزام القصة بالواقعية لا يعني تخلّيها عن الخاصية الفنية، حيث يعد الخطاب الصيغي المباشر هو العامل الأهم الذي يفارق بين الخطبة والمقالة من جهة وبين السرد الفني الواقعي من جهة أخرى، ولكن المدلول في الفن القصّيّ النسوي يتنوع ويتغير بحسب الرؤية الخاصة بكل قاصة تبعاً لنظرتها لفن القص ودوره.

الرجل أحد أيدي المجتمع

لا تعاني قصة "الصبية والأخطبوط" (اعتدال رافع، 1986) من عسر في الفهم بل قريبة من عقل القارئ، ويعلم المتابع لمسيرة القاصة الأدبية أن القص ديدن حياتها، ورئتها التي تتنفس بها، وبالنظر إلى نصوصها عامة يجد أنها امرأة هاجسها هو المدلول، مأزومة بالفكرة، تستمر بتأريقها إلى أن تخرج إلى الورق.

لا تغادر قصصها مدلولات تعانيها المرأة في المجتمع العربي، والغريم يتنوع بين أم وأب وأخ وجيران، تقيم الكاتبة في عنوان قصتها هذه "الصبية والأخطبوط" تضاداً بين الصبية والأخطبوط محيلة المدلول النصي إلى تضاد من نوع آخر طرفه الأول هو: الأنثى والطرف الآخر هو المجتمع بأيديه الأخطبوطية المتعددة. وعلى الرغم من أن ذهن القارئ سيذهب إلى كون دلالة الأخطبوط تعود على زوج أم الصبية (الشخص الذي قام بفعل التحرش الجنسي) إلا أن القاصة لا تشتغل على الفعل الآني للتحرش بل تذهب إليه بصفته مدلولاً يتكاتف المجتمع بكل أطيافه ومفاهيمه على جعله مكرسا بشكله السري والمعقد. والرجل ليس إلا طرفاً أو يداً من أيدي هذا المجتمع/الأخطبوط.

يظهر ذلك من خلال جعل القاصة من انتحار الصبيّة ثمناً تدفعه هي وحدها ولكن تحت أنظار المتفرجين على الحدث جميعاً. فيصبح الموت ذنباً يتسبب به كلّ من مفهوم العار الاجتماعي والجاني زوج أمّها، ونظرة المجتمع لها هي ما دفعت الطفلة إلى الشعور بالقذارة والرغبة بالاغتسال من خلال الانتحار غرقاً في البحر؛ تقص القاصة قصة الصبية على لسان الراوي العارف الكلي (جينيت- 1998)، فهو لسان حال الطفلة الأنثى الذي يخبرنا بحلمها أن تصبح سمكة تسبح بمياه البحر المالح فتغتسل من كل ما يجعلها تشعر بالاتساخ، تخبرنا على لسان راوي القصة كيف أن ملوحة مياه البحر تكوي "حلمتيها وتتألم. تجلس على صخرة تنقط ماء وملحاً. تعصر ملابسها" كما تصف انتحارها ولحظة مفارقتها للحياة، وكيف أخذت بالذبول "يثقل عليها النعاس والهمّ. تغفو وتحلم، إنها عروسة البحر، ملوّنة ومصقولة وجميلة، بلا نتوءات.. أو تجاويف. تغوص. رغبة ملحة تشدها إلى القاع، تهبط رويداً.. رويداً.. تأوي

إلى كهف من اللؤلؤ والمرجان». إن لغة الراوي كليّة المعرفة تخلخل ثقة القارئ بحقيقة ما يجري لإيمانه بأن الشخصية التي في النص هي الأكثر دراية بما تشعر به، ولكن الحديث عن مقدار الثقة الذي يهبه الراوي الكلّي المعرفة للقارئ لا يلبث أن يصبح ثانوياً أمام المشهد القصّيّ المؤلم الذي تطرحه القاصة وأما المدلول المسكوت عنه!

يقرأ القارئ رافع في قصصها فيجدها لا تلعب كثيراً باللغة بل تركز على دورها التوصيلي، وتكشف عن مهارات تظهر مهاراتها باستيلاد الاستعارات، محاولة مجاراة رهبة المعنى وأهميته، وهو ما جعل قصص هذه الكاتبة قريبة من القارئ، فهي لا تبالغ بالوصف والتعقيد، ولا بامتحان حارات اللغة الضيقة بحثاً عن الغريب، بل تجيد لعبة التوصيل بلغة ممتلئة.

في قصة «رماد الروح» (انتصار السري، 2013)، تفكك القاصة مدلولات الجسد والروح، الزواج والحب، والرجل والمجتمع. فهي من القاصات اللواتي يرين أن الكتابة ليست متنفّساً فحسب، بل أداة تغيير في المجتمع، فنجدها تخوض في نوازع المرأة وبوحها، وربما كان أكثر ما يشغلها مدلول الجسد في المجتمع الشرقي بصفته قضية أساسية من قضايا الجدل الديني والفكري.

تجعل في قصتها هذه المجتمعَ هو اللاعب الأهم في حياة المرأة، وذلك من خلال مونولوج تبوح به امرأة بشكل صريح أمام الرجل فتخبره كيف أن خيارها في زواجها منه ككل خيارات الزواج في المجتمع ليست خيارات مسؤولة، وأنها لم تشعر أثناء زواجها بأنها روح وجسد إلى أن التقت برجل آخر «ككل الزيجات كان زواجنا، لم أقبل، وكذلك لم أرفض، لكني أصررت على إكمال تعليمي الجامعي، في المنزل كان جسدك حاضراً وتجردن أنا مني، صرت آلة غسل وطبخ، و.. في أحد البنوك زُرعت، لأثبت أني ما زلت بعضي. في جنبات البنك كان هو حاضراً روحاً». تصف كيف أن لقاءها بآخر أحبته جعل منها جسداً وروحاً وبات زوجها قيداً «قربه، نظراته، انشغاله بي، عمّده قلبي أول حبيب له. عناقك كان قيدي، وقصائده حريتي، غرسني في ثنايا قصائد أحمد رامي، رسمني بريشة ليوناردو دافنشي، أطربني بالمواكب لجبران، فحلقت مع فيروز»، تغوص القاصة في أعماق صوت المرأة ومشاعرها في الحب واللاحب، يتعالق الصوت النسائي مع مدلول المجتمع، المتعاضد مع الوازع الديني والأخلاقي. نسمع الصوت محاكياً حالة المرأة المعرفية بأن قرار زواجها هنا ليس إلا نتيجة لتربية الانسياق للمجتمع، الذي لم يتح لها اختبار إرادتها في اتخاذ القرار، وبالتالي فهي لم تصل إلى فعل المسؤولية التامة عن قرار زواجها.

إن إدراك المرأة لدور المجتمع في التحكم بحياتها الخاصة وتقريره مصيرها لم يدفعها للتخلص من شعورها بالذنب لكونها أحبّت رجلا آخر غير زوجها، بل استحضر مدلولاً آخر داخل القصة وهو مدلول الخيانة! حكم الخيانة الذي تطلقه هي على ذاتها قبل أن يطلقه المجتمع عليها، فالرقيب الاجتماعي يعيش في داخلها ويمنعها من حرية الخيار حتى عندما يتاح لها اتخاذه «صرت أكرهني كوني أخونك معه في مخيلتي، أنفر من قربك، أتلذذ لتنفسي عبق سيجارته. همت به فتبعثرت فيك، تناثرت، تساقطت، بقايا امرأة..». أطراف الثنائيات التي تمكنها القاصة من مدلول قصتها العام من مثل: الوفاء/الخيانة، القيد/الحرية، الرجل/المرأة، المجتمع/الفرد، الجمود/الحركة، جعلت من نصها أكثر غنى على صعيد المدلولات وتكثيفها.

فكيف كان حال البناء اللغوي لهذه

هل تتقصّد الكتابة القصية النسوية البوح بصوت نسائي أم أنها لا تكترث بجنس الصوت بقدر ما تكترث بالقص بوصفه فناً معبراً؟ متى تذهب القاصة نحو النص واعية نواظم القص وأدواته

الموضوعات؟ هل واكبت انتصار السري خطى اللغة والموضوع بشكل متواز؟ نلحظ في قصصها غالبا بساطة اللغة واصطفاف مفرداتها بشكل قريب للّغة المحكية، للّغة الأكثر بساطة لتطغى قوة الفكرة على قصتها. وهذه القوة والجرأة في الطرح هي ما يمنع القارئ من الشعور بأن اللغة تذهب فعليا للبساطة، إضافة إلى أن نواظم القص من مثل الشخوص ووحدة الموضوع والزمان والمكان عناصر موجودة فعلياً تتوازى بشكل عام مع الخطاطة السردية للقصة.

القص حياة

تنشغل ميسلون هادي بالمدلول في قصتها «أرجوحة مكي» (مجلة الجديد، العدد 5)، ولكنها لا تقف عند القص النسوي بصفته أداة للتعبير عن صوت نسوي بل تخرج من الصوت الخاص إلى الانشغال بجدوى الحياة؛ تخطف القاصة خلفاً فترسم أرجوحة فوق برندة ورجلاً مسناً يتأرجح يراقب الحياة في الشارع، تسجل دينامية الحياة، وتطرح في الآن ذاته قضية عبثية الوجود ولا جدواها. تبئّر لرؤيتها من خلال تشكيل صورة مكي الجالس فوق أرجوحته في برندته يراقب من الأعلى مرور المارة في الشارع، وعينه تنتظر أن تنشف صبة البيتون، قبل أن تدوسها قدم أحدهم فتشوه منظرها الصقيل؛ تلك المراقبة يرافقها سرد راوي القصة لأفكار مكي حول الحياة، وكيف أن الدنيا في عيني مكي إنما هي نهاية، وأن طريقة اهتمامه ومعاملته لفوارغ العلب والأكياس وحاويات القمامة إنما لأنها خير مثال للحياة الفانية، ولكن المفارقة تأتي من تناقض بين وصف الراوي لوجهة نظر مكي وحرصه في أثناء تأرجحه على أن تكون صبة البيتون في أسفل البناء ملساء؛ «هبّت الريح الباردة ومن بعدها هواء الشرق الحار.. وجف الإسمنت أخيراً.. دون أن يدوسه أحد.. لا الشحاذ ولا النجار ولا محصل الكهرباء.. القطة فقط كادت تدوسه وهي تركض، فصرخ بها مكي صرخة جبارة جعلتها ترجع على أعقابها خلف إطار السيارة المتوقفة قرب الرصيف.. الحمد لله استطاع منعها من أن تمشي عليه. وجف الإسمنت دون مشاكل».

تلك المفارقة تهب القصة حياة ما بعد النص، فالنص ينتهي بالقراءة ولا ينتهي بالتأويل؛ وهو ما تحدث عنه بيرس في مفهومه للسيميائية (بنكراد، 2012).

لم تكتف القاصة بالتنظير لوجهة نظر مكي بل جعلت من نصها شارعاً ومارة وشخوصاً تملأ حياة مكي بدلاً من زوجة وأولاد موزعين في أرجاء العالم، فيشعر القارئ أنه يجلس إلى جانب مكي على أرجوحته في برندة بيته العالي يراقب المارة ويحاكم الحياة.

إن المدلول الذي تعنى به القاصة إنما هو ذلك المتناقض الراسخ فينا، المؤمن باللاجدوى والمراقب للأمل في آن معاً!

الرجل هو المسؤول

في موضع آخر وبين يدي قاصة أخرى يصبح صوت المرأة هو الأوحد في القصة، وهو ما يشغل بالها، فتبدو (ليلى العثمان، 1987) في قصة «لا خبر.. لا» أنها منغمسة كلياً بمدلول الزواج، دون استثمار دالة العنوان مفتاحاً دلالياً يلج به القارئ إلى مدلول النص.

تربط القاصة الزواج بمفاهيم تنتمي للمجتمع العربي في محاولة للمقاطعة بين فردية حالتي شخصيتين في حكايتي قصتها داخل سياقات متنوعة في المجتمع العربي مظهرة سلطة المجتمع على الأفراد.

تعرض القاصة حكايتي امرأتين في نص قصصي واحد رابطهما العنوان والصوت النسوي المتمرد على الزواج التقليدي المنساق للخيار الاجتماعي وليس الفردي الحرا!

في الحكاية الأولى تسمح القاصة لصوت الشخصية أن يتحدث ويعبّر عن ذاته. لذا يرتفع صوت المرأة الرافض للزواج برجل يشبه والدها وزوج أختها، ذلك النمط من الزواج الشائع في الزيجات التقليدية وتقرر البحث عن حبيب مختلف «أريده... رجلاً من الأرض... يعشقها ويلتحم بترابها. وينام على عشبها... وأنا على زنده... أغفو وأحلم... رجل واحد لامرأة واحدة وليس مثلك يا أبي تتنقل كعقرب الساعة من جسد إلى آخر تحرث، وتشبع، والأرض عطشى». تسير الحكاية ونعلم أنها خالفت أسرتها وأحبت رجلاً غريباً من دولة أخرى يرفضه المجتمع الكويتي زوجاً لابنته، فغادر الرجل الغريب يلوّح بكفته الحمراء المنقطة التي تحلم بالعودة إلى الوطن.

الحكاية الثانية تتحدث عن فشل الخيار الفردي بالارتباط من شاب اختارته امرأة ما بإرادتها، حيث ترى ذاتها رقماً بين أرقام عشيقاته مما دفعها للانتحار، لا نعرف حقيقة ما جرى مع المرأة وما هو حجم الألم الذي دفعها للانتحار لأن الكاتبة في هذه الحكاية استخدمت لغة الراوي كليّ المعرفة والذي أكسب النص قلة موثوقية في القص. فالراوي يقص الحكاية بطريقة تقريرية مباشرة تصف الحدث من الخارج «أخطأت الطريق.. رغم النصيحة.. في المدينة المفتوحة، لكن الإرادة والعقل الذي بدأت به خطواتها الأولى وهي تهرب من مدينتها المغلقة كانت قد ذابت مع أكذوبة الحب التي عاشتها، وذات يوم وقد اتضح لها كل شيء وتعرّت لها جميع الحقائق وبرزت لها الأوهام مكشّرة الأنياب مسلولة الأظافر.. لم تحتمل الصدمة ووضعت حدا لحياتها».

تقرر الكاتبة ليلى العثمان أن المرأة لن تتمكن من الخيار الزوجي الفردي ما دامت تعيش داخل مساحة الحرية التي يهبها ويحجبها المجتمع «اكتشفت أن الرجل في المدينة المفتوحة أيضاً يفكر بعصره، وعندما يريد الزواج يتزوج بفكر أبيه، بعقلية أجداده». فيأتي تقريرها هذا بمثابة تعليق نهائي على خبر لم يكتشفه القارئ بذاته، بل تلقاه من خلال صيغة مباشرة في الخطاب، وبلغة وصفية فنية ترفع من قيمة النص في الإرسال من حيث محاولتها إقامة حالة توازن بين خط اللغة وخط المعنى.

كيف يتبدى عنصر اللغة في قصص القاصات العربيات عامة من ناحية الدلالة والجمال؟ وهل استطاعت القاصة بصفتها الأنثوية أن تكتب بلغة مغايرة للغة القاص الذكورية

المرأة الظاعنة

في قصة «شفاعات» للقاصة المصرية أسماء ابراهيم (مجلة الجديد، العدد 5)، تواجه قارئها بالمتضادات الاجتماعية، تجاهر بما يجول في خاطرها من حب أو رغبات، لكنها تكرّس صورة نمطية للمرأة بكونها الطريدة وأن هناك رجلا شرقيا صياداً؛ تتنوع أدوات الصيد بحسب مهنة واهتمام الرجل الذي تعيش معه قصة حب، فمرة تستخدم مفردات لاعب كرة قدم وأخرى مفردات الشاعر.

ورغم أنها تدرك قانون الصيد ومجاهله، إلا أنها تطرح منذ بداية النص عتبة نصية توحي بعدم الاستقرار والوحدة، ومسابقتها للزمن «لم يُسفِر أي ترحال عن حِلٍ، مسير.. مسير بلا هدأة، كلهم رحلوا ووحدي ظعنت في سَفَرٍ مقيم.. أسابق عقارب ساعة أخاف تلدغني فأهرب منها حتى لا أَخلُف موعدًا». يظهر من النص أن غريمها في السباق هو الرجل؛ فهي تدنو منه وتخاف الدنو أكثر فتصبح الفريسة التي حذّرها المجتمع من أن تكونها، لذا تتساءل سؤال العارف هنا «أواصل السفر والصعود وأتشبث بأيّ نتوء.. أغافل نتوءات الروح وأتجاهل لماذا وعلامَ؟ ولمَ لم أُكمل طريقًا إلى آخرها؟»، متضاداتها تحوم حول حمى المجتمع وحول الرجل فلا هي تدنو ولا هي تبتعد، تحب وتعشق وتقص الحب ولكن بأدوات صيد الرجل لها ذاتها، فالرجل هنا لاعب كرة قدم «اللعبة بيننا استمرت حوالي ثلاثة أشواط.. كنت شبكته العنيدة الحرون أحرس مرماي بحذر الأم على رضيع لم يذق غير حليبها بعد». تستخدم مفردات مستمدة من المعجم اللغوي للاعب الكرة فتضيف الجدة على لغة القصة من مثل الشوط والشبكة واللعبة والمرمى.. بينما في قصتها مع الرجل الشاعر فهي تهرب من الوقوع في شرك قصيدته «فأهرب من قصائده.. أهرول كظاعنة متأخرة عن ركبها تخشى القيل والاتهام.. أمدّ خطاي وأجري». إنها تهرب من كلا الرجلين اللذين صورتهما صيادين وهي الطريدة، لكن ما يظهره النص في مواضع مختلفة هو أنها لم يكن خوفها من الرجل حقيقة ولكنها تخشى القيل والاتهام. وبالتالي فهي تخشى المجتمع، وتصر على عدم التغيير أو التمرد بل الاستمرار في دور حارس المرمى أو الظاعنة!

إن ما أضفى على النص صفة الثبات في ذهن القارئ هو اللعب على اللغة بصفتها محركاً نصياً قادرا على قولبة المعاني وتشكيلها بما يتوافق مع الشخوص والمعاني المقصودة.

المنتِج النصي/الدال

تتصف بعض القصص القصيرة بالشعرية، لكونها اعتنت بأدوات الكتابة ذاتها لأجل توصيل المعنى والتي يرى (تودوروف، يناير-مارس، 2009) أنها "لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل".

والدوال هي كل علامة دالة ضمن سياق دلالي مجاور يحيل إلى معنى أو مدلول فبإمكان التعامل مع أيّ من عناصر الكتابة على أنها دوال، كاللغة بوصفها خلية بنائية سردية تحمل كل أشكال التركيب اللغوي وهيئات الخطاب من لغة شعرية إلى لغة الحوار والمونولوج الداخلي والمحفزات السردية والانزياحات اللغوية، إضافة إلى الرمز والأيقونة، والعناوين بصفتها عتبات سردية دالة تحيل إلى نص، إضافة إلى تقنيات الكتابة.

اللغة هاجس

وفي ذلك المنحى يمكننا أن نستحضر عنصر اللغة في القصة القصيرة بصفته دالة سردية أساسية تقوم ببناء النص توصيلياً وجمالياً "ذلك أن الأدب يحول اللغة الاعتيادية ويشددها، وينحرف بصورة منظمة عن الكلام اليومي"، (إيغلتون، ص11، 1995).

فكيف يتبدى عنصر اللغة في قصص القاصات العربيات عامة من ناحية الدلالة والجمال؟ وهل استطاعت القاصة بصفتها الأنثوية أن تكتب بلغة مغايرة للغة القاص الذكورية؟

في هذا المنحى يمكننا قراءة بعض الكتابات القصصية النسوية من حيث الإيغال في ملاحقة خط اللغة وتقليص خط المعنى، في ملاحقة الكلمات الغريبة والتعابير الأدبية بصفتها الهدف والأداة معاً، كما يمكننا أن نقرأ قصصاً كانت اللغة فيها فرساً رشيقة وحالة جمالية تؤدي معنى أدبياً في آن.

تشتغل القاصة المصرية ميرال الطحاوي،2004) على لغة القصة، في قصتها "موسم صيد الغزلان" ، تستهلّها بأسطر قصيرة رمزية، تبدو كمفاتيح نصية للمعنى المكنون في داخل قصتها، فتقول:

"يا فاتنة العشب الأخضر
وفراشات الضوء
نامي داخل جرحك جحرك
باتي داخل عشك
هذا موسم صيد الغزلان".

تستمر الكاتبة بالغوص في لغة ذاتية مطلقة، وتعابير أدبية تدور حول مشاعرها المنغمسة بشعور الوحدة، ممهّدة للبوح بحلم خجول، بشاب تجوب معه شوارع القاهرة، وتبدأ برسم ملامح الحلم عندما تجلس في القطار في الكرسي المقابل لشاب وسيم، فتبحر بسرد لغوي يتقصى كل مفردة تدنو من الشعر وحاملها هو القص "الوحيدة أنا كنجمة وتائهة كنتفة ريش، والقطار يتخبط بين شريطيه، ويتخبط الخلق داخله بشراسة غابة عامرة بالذئاب والفرائس، وحده كان مثلي شارداً يحتضن العمود المواجه وتبحر عيونه في المجهول، نظرة ثم سكون تام، نظرة ثم ابتسامة تتجول على وجهي مرات ومرات، نظرة ثالثة".

تحاول أن لا تسلبها اللغة مساحة القص كله، فتغرس الحبكة بمغادرة الشاب لكرسيه وجلوس امرأة تعمل صاحبة بيت دعارة في القاهرة تتصيد الفتيات وتلاحقهن لتجذبهن للعمل لديها، فتبحث الكاتبة عن الشاب الذي لفت نظرها وأرادت التواصل معه، إلا أنه لا

> **يمكننا قراءة بعض الكتابات القصصية النسوية من حيث الإيغال في ملاحقة خط اللغة وتقليص خط المعنى، في ملاحقة الكلمات الغريبة والتعابير الأدبية بصفتها الهدف والأداة معاً**

يعود للعربة وتشعر بالضيق من تلك المرأة، تمعن في إحكام الحبكة بأن تخبرنا بتعطل القطار، حيث تدعوها المرأة لمغادرة القطار وركوب وسيلة نقل أخرى توصلهما معاً إلى القاهرة لا سيما أن الليل اقترب.

تحاول الكاتبة أن تجعل من الحدث أكثر تشويقاً بأن يكون الشاب الذي كان حلمها الجميل إنما هو أداة المرأة لاصطياد الفتيات فتكمل قصتها بلغة عالية وجميلة "وعلى مسافة الرصيف أراه.. أكاد أنادي عليه.. أنت يا هذا.. ألم نتقاسم المقعد هذا الصباح؟ أنت أنت، لا ينظر إليّ بل تتلاقى عيونهما معا في نظرة خاطفة لكنها تعكس نفس البريق.. هل يعرفهم.. يعرفون.. رمى الخيط أم نصب الشباك أم راقب من بعيد لحظة انقضاض الفريسة؟ أدفع كفها الممسكة برسغي بلطف.. أتظاهر بإصلاح ملابسي وأركض في كل الاتجاهات وغبار يتناثر في حلوقهم".

نفكك النص إلى مكوناته الأساسية، من مبنى ودوال وحبكة، فنجد أن النص ينحو للبساطة في الحدث، وأن "دور الدال اللغة اعتنى بالجمالي وأهمل التوصيلي، مما أوقع المدلول في شرك العادي! وهو ما يعيدنا إلى ضرورة الربط بين التفكير والدال: حيث تجعل اللغة عملية توالد المعاني والقراءات التفسيرية عملية متقدمة تغني النصوص وتثير وجوه الاختلاف عند التعرض لأكثر من نص وأكثر من تجربة" (بنكراد، 2012).

ولكن هل استطاع الدال/اللغة، بوظيفته الجمالية هنا أن يكون معبراً عن خصوصية جنس المنتِج النصي/المرأة؟ نلحظ لغة اللاوعي التي عبرت عن مكنون نفسي يخص حاجة الفتاة في التخلص من الوحدة والرغبة في شريك يؤنس وحدتها، والذي يصطدم بمحك الواقع فيثير في لاوعي الفتاة مشاعر أنثوية عميقة وتتنازعها رغبة إيجاد الشريك من جهة وحذر الوقوع في عالم الليل من جهة أخرى!

ميتاقص بصوت ذكوري

تبحث القاصة رغد السهيل في فم عابر سبيل سكران عن قصة لتكتب قصة "موت بالآجل" (مجلة الجديد العدد 5)، تخرج في هذه القصة من جسد الأنثى وترتدي جسد رجل، تقود سيارته وتلتقط عابر سبيل ليقص قصته عليها فتكتبها. لم تخف القاصة أمام القارئ

جسين جمعان

أدوات قصها وطرقها في غرف الحكاية ومن أيّ فاه ستتكلم، تنحو رغد منحى حداثياً ثقافياً في إنتاج القصة القصيرة، لا تلجأ للكتابة بفعل التنفيس والتعبير فقط، بل تلجأ للكتابة باستعمالها أدوات قص احترافية، قرأت عنها في نظريات السرد فإذا بها تصارح القارئ بنيّتها في القص ومتاعب إيجاد الحكاية فتقول "يصعب على أساليب السرد الحديثة سرد قصته، التشظي هنا في القلب والقالب". ومخاطبة القارئ هذه هي ما تحدث عنه كل من أحمد خريس في كتابه (العوالم الميتاقصية في الرواية العربية 2001)، وهيثم حسين في حديثه عن بعض أطوار الشخصية الروائية في كتابه (الشخصية الروائية، مسبار الكشف والانطلاق، 2015). إلا أن انهماك الكاتبة بالإمساك على أدوات قص احترافي لم تنسها القص ذاته فهي ما زالت تسعى وراء الحدث لتفاجئنا كما يتفاجأ القاص الضمني للقصة بمجرى الحدث الذي يغير قصته: ليتخذ دور المتلقي حينما يعلم أن عابر السبيل باع كليته لحبيبته التي لن تعود. "لقد منحتهم كِليتي اليمنى، وأخبرتني هي ووالدها أنهم سيدفعون لي المال عندما نصل بغداد، وعندما عدنا لم أر أحدا منهم.. أنا واثق أن هناك ظرفاً ما حال دون ذلك، عندما يدفعون لي المال المطلوب سأفتح مشروعي وأتزوجها وننجب بنين وبنات". فبعد أن يعرف القاص الضمني بحقيقة ما حصل مع عابر السبيل تفلت من يده خيوط القص، فقد كان قبل ذلك الكاتب الباحث عن قصة يدوّنها أمام عين القارئ ولكنه الآن مندهش بقصة عابر السبيل وتحوّل هو إلى متلقٍّ، فعملية تبادل الأدوار التي تقيمها القاصة بين الكاتب وشخصيته (عابر السبيل) عملية تجعل من القصة ترقى إلى الاحتراف في اللجوء إلى الكتابة القصية.

مبدأ باختين الحواري يكشف مغيبات

قصة "الرغبة من الباب الخلفي" رضوى فرغلي، (مجلة الجديد، العدد 5)، تبدو كما لو أنها نص قصير منتزع من نص سردي طويل، فالحدث مجتزأ، كما أن النهاية مفتوحة قابلة لإعمال الخيال. قصة مضمونها قابل لأن يكون أطروحة أو مقالة. تغيب عن القصة اللغة الشعرية والتكثيف، ولكنها تجعل من الحوار بين شخصيتين يجمعهما حدث في زمان ومكان محددين مجالا رحبا للغوص في مجاهل عوالم تكاد تكون غائبة عن ذهن القارئ، فتختزل الكاتبة من خلال خلية سردية حوارية بسيطة وجع فئة من الفتيات يُقِمْن في مؤسسة رعاية الجانحات وينظر إليهن بوصفهن عاهرات، فيقذفن بمئات الشتائم والإساءات. تتجرأ الكاتبة وتكتب أنهن لسن مجردات من البراءة بل ربما هن مزيج غير مألوف، فتصفهن في إحدى حالاتهن "صرخت كالأطفال حين رأت الطعام، أنهكت خدي الأيمن بالقبلات.. نادت على زميلاتها في الغرفة في سرية تامة، حتى لا تهجم علينا بقية فتيات المؤسسة. تَشاركنا الأكل والعصير والضحكات الطفولية والنكات الإباحية. تبرعت إحداهن بالرقص على أغنية "يا بنت السلطان" لأحمد عدوية. كانت لحظات ساحرة رغم خشونة الواقع. فتيات تتفجر منهن الوقاحة والبراءة في آن".

بالنظر للواقعية التي نادى بها النقاد الواقعيون فإن ما أدته هذه القصة هو فعليا هدف القص، ولكنها لم تتوقف عند الواقعية بل تعدتها نحو الجمالية في القص عندما أمعنت في الوصف والتفصيل ببعض المواقف، ولا سيما وصف مشاعر الفتاة التي تقوم بدراسة حالتها ورعايتها في المؤسسة "أفقتُ على ضحكتها الماكرة. عيناها ذابلتان يسكنهما بريق أنثوي، وابتسامة شبقة تعلو شفتيها وهي تروي لي باستمتاع كبير عن أول قصة حب وقعت فيها كأنها تستعيد ذاتها التي توارت خلف جدار الرغبة.

. تعرفي يا أبله مش هتصدقي لو قلت لك عمري ما خليت زبون يبوسني في شفايفي، عارفة ليه؟ لأن "مُسعد" بس اللي كنت بحب إنه يبوسني".

تستلهم الكاتبة مبدأ باختين الحواري في التبئير لوجهة نظر الكاتب، (تودوروف، 1996) لمدلول غير مقبول في المجتمع العربي، مما يُتيح للجانحات الحديث والتعبير عن دواخلهن وعن مشاعر نقية موجودة في صدورهن لكنهن يخفينها، وهو ما تطلَّب من الكاتبة الابتكار في طريقة الطرح. فكان أن ارتأت إظهار ذلك الطرح من خلال رسمها لإطار سردي يتحدث عن مشرفة تقوم بدراسة بحثية في مؤسسة رعاية الجانحات، فترصد حالة إحداهن، وهو ما سهّل قابلية إنصات الآخر لها، مبتعدةً عن إطار الطرح المباشر لقضايا الجانحات وعرض صوتهن

المتمرد على المجتمع.
ربما يعود اتباع القاصة لطريقة الطرح غير المباشرة هذه إلى علم القاصة برغبة القارئ التجسس على مدلول النص وليس الوقوف بوصفه الجمهور المجبر على الإنصات.
إن هذا الأسلوب في طرح وجهة نظر الكاتب أو كما يدعى التبئير هو من الأساليب المهمة في ملامسة بعض القضايا الحساسة التي لا يتقبلها القارئ عادة أو التي تكون مخالفة للسائد من وجهات النظر المتعلقة بالقراء.

الواقع والرمز

يصبح الرمز في السرد أداة توصيل دلالية تتفجر في النص إلى مدلولات متوالدة، يمتد بالتوالد إلى خارج النص وما بعد القراءة.
سعاد خبية في "فاطمة التي عاشت" (مجلة الجديد، العدد 5)، تخط اسم فاطمة في العنوان، ليصبح الاسم (فاطمة) رمزاً بذاته، رمزاً تحمله وتصونه كل أيدي شخصيات القصة كما لو أنه الثورة السورية لأجل الحرية، ومطالب الحق ذاتها.
تضعنا القاصة أمام إمكانية اكتفاء الأدب بالواقع ليكون أدباً، فمن الواقع تنتج رمزاً بحجم خديّجة عمرها لا يتجاوز الساعات اسمها فاطمة.
قصة " فاطمة التي عاشت" نوع من القص الذي يدوّن الواقع؛ قصة تدوّن تاريخ مدينة وطفلة، تدوّن حكاية من حكايا وطنها، لا تحتاج في أثناء قصها للكثير من العمل على إيجاد المعاني المؤثرة والحدث الغريب. فالواقع الذي تستند له القصة هو بذاته قصة تحمل كل مفردات القص المؤثر والمشوق، تتقن خبية اصطفاف مكعبات الزمن والحدث والمكان، وهي ابنة الحدث فتعرف بحدسها كل ما يمكن أن يعطي قصتها الواقعية المنطقية والتشويق المؤثر بالقارئ، تحاول الكاتبة جعل الرمز: فاطمة، الخدّيجة الصغيرة، شخصية كاملة الأركان تبني عليها الحدث وتجعلها مركز اهتمام القارئ وسبب جذبه الحقيقي لإكمال عملية القراءة بفعل بناء آخر مرافق لا تنسى الكاتبة أن تجعله خلفية وموسيقى تصويرية وهو الأحداث المرافقة من مثل نزوح الناس من بيوتهم وقصفهم واقتلاعهم وإهانتهم على حواجز جيش النظام. كل هذه الأحداث تمر مرافقة لحدث إنقاذ الرمز/فاطمة الخدّيجة، مما يجعل من القصة مشهداً سينمائياً سريعاً، فيه ضباب وغبار وقذائف ومشفى وأيد رحيمة وأصوات يائسة، تعايش الخدّيجة كل الأحداث والأمكنة والمعارك في المدينة، تركض محمولة على أيدي الناس، لا شيء فيها يستطيع الحراك إلا عينين كعقيقتين!
ففي الوقت الذي تنتمي فيه القصة إلى قصص الواقعية البسيطة من جهة التقنية السردية فهي تبدو معقدة من جهة زحمة الأحداث والبناء المتراكم للشخوص والأمكنة إضافة إلى نسج الرمز عائشة ذات الأيام المعدودة وتحويلها إلى رمز للثورة تحاول كل حوامل القصة والواقع أن تبقيه على قيد الحياة.

العتبة النصية الدالة

أولت دراسات النقد العناوين اهتماما كبيرا باعتبارها عتبة سردية مهمة تمنح النص طاقات مختلفة وربما توجّه مجرى الكتابة ذاته.
قصة "خطوتان للفرج" للقاصة لينا محمد (مجلة الجديد، العدد 5)، تنطلق من الواقع الذي يتيح لها قص الغريب، والإحساس بغير المألوف من المشاعر، ليقف المرء متسائلاً من الذي صنع النص جميلا القاصة أم الحدث

مكننا أن نوسع الرؤية النقدية للقصّ النسوي باعتباره صوتاً حاضراً، بعضه هجس بالصوت النسوي واعتبر أنه موظف لأجل خدمة قضايا المرأة وإحداث التغيير في واقعها من خلال إسماع القارئ همومها ومشاكلها

الذي عاشته القاصة.
تبدأ القاصة عبورها باتجاه النص من خلال عتبة العنوان جاعلة منه قبلة نصّها وهويته التي تحافظ عليها حتى آخر كلمة.
تسمي خطوات العبور بين سوريا واللاسوريا بالموت البطيء، تستفيد من حسها الساخر أثناء عوالم الرعب، فتجعل من حركة طائرات الميغ التي تقصف الأراضي السورية حركات بهلوانية تحتفل بإبعاد السكان من البلاد أو بقصفهم، فتجعل أعداد الشهداء مجرد أرقام بعين المراقب، وتسخر من فعل الموت ذاته الذي يمكن أن يجعلها أحد هؤلاء الأرقام.
تلك الطريقة في السرد الساخر هي ما يخفف من ثقل الواقع وألمه في أخذ القارئ إلى عالم القص.
تقود سخرية التفكير بالحدث إلى الحديث عن حذائها الرياضي سوري الصناعة؛ فهو منقذها من الموت، ولكن عليها تحديد القاتل فتسأل السائق ممّن عليها أن تهرب، كيف تعرف أين عليها أن توجه حذاءها "اخترق الحجي دماغي: لا تخافين.. هذول ما بيوكلو بنات.. لو هُمّا خامّين كانن ذبحوش قبل ما يسألو عنش. أدارَ محرك السيارة، وتابعنا طريقنا إلى المنفى. وما زلت أفكر: تباً لهذا الهرب ولهذا الاختيار". إذن كان عليها أن تهرب من طائرات الميغ، لتلتحق بطابور من السوريين النازحين فتنسج جملاً تتمرد على كل السخرية التي في نصّها، تملؤها بشحنات من الألم تبقى هي الثابت في ذهن القارئ الراسخ عميقاً في وجدانه "في ذلك اليوم/ عند الشيك، كان العشرات ينتظرون تبديل وطنٍ -ضُيِّقَ عليهم- بخيمة. عشراتٌ، وقبلهم عبر آلافٌ، جمعوا على عجل ما استطاعوا من أحلام بـبقجة، وتركوا ما تبقى من حطام لذاكرتهم وتفاصيل حياتهم ودماء، عشراتٌ ينتظرون.. وأنا منهُم".
تعود إلى السخرية التي تستمر بالإلحاح على ذكرها من خلال حذائها السوري، كأن يسألها سائق التاكسي إن كانت سوريّة، فتنظر الراوية لحذائها السوري وتقول "نعم، كل تلك السخرية ستصبح وجعاً، تقارن بين بلدها الأصلي والبلد المضيف، وتخلق المفارقات من خلال حوارات مع الآخرين، فترى بلدها بعين الآخرين (سيران) وحذاؤها السوري بعين مصلح الأحذية مجرد حذاء "تفحصه، كطبيب يحاول جاهداً إنعاشه: هاظ وضعو صعب، وما ظل مكان للدرزة، يعني اسمعي: إذا بدي أركب الظبان لازم أشيل ألف طبقة، كم ظبان راكب فوق بعض!! وحتى لو..!! ما هو النعلة مهترية، والكعب.. فش كعب.
للحظة، حسبته يتحدث عنّي، حيث كل ذكرى، كل جرح، وكل واقعة مدونة بأطرافه، كلُّ طبقةٍ توثّق لمرحلة، لحالة. كلُّ خيطٍ دُرزَ، له حكاية، هل يعرف أنّ هذهِ النّعلة اهترأتْ مِن كَثرةِ الجَري تفادياً للقَنص!".
كما نلحظ أن القاصة تستمد لغة القص من لغة الواقع أحياناً فتجعل الحوارات باللغة المحكية، معبّرة عن خصوصية وجنسية المتحدث، وأنها تلجأ للغة الأدبية عندما يكون هدفها التحليل والتوصيف لا سيما في التعبير عن المشاعر وخصوصية ظرف النزوح السوري المعقد.
تختتم القاصة خطواتها بالتساؤل عن أيّ البلاد ستكون وجهتها التالية بعد أن عاشت أكثر من خمسمئة يوم في الأردن، ليتكوّن بذلك السؤال وقد فتحت بابا للقراءة الجديدة أو المكرورة للخطوات، وذلك يتوقف على شواغل الحدث القادم "خمسُمئة وعشرون يوماً، القهرُ يأكل من قلبي كما القط يأكل صغاره. أبحث بين صور شهداء التعذيب عمّن انتظرتهم طويلاً، لأُنهي هذا الانتظار، وأجهد في إقناع نفسي بالعودة، أفكر، أتحمس، أقرر أخاف، أتراجع، وأقنع نفسي، ثانيةً، إني فعلتُ الصحيح.. وهربت. وعندما يسألني أحدهم: ماذا بعد الأردن، تركيا.. أم أوروبا؟".
ذلك السؤال الذي يعود بالنص إلى دلالة العنوان بالخطو والنزوح، والاستياء من خيار النزوح كله تشتمه واضعة النهاية لقصتها. وما بين عتبة البداية وعتبة النهاية تتلاعب بجملها وبمشاعر المتلقّي فمرة تضحكه وأخرى تؤلمه إلى حدّ الدمعة.

التشظي

تفكك رشا عباس عالمها القصي وتجعله متشظياً منذ العنوان "في المنزل وجدت كثيراً من الناس" (مجلة الجديد العدد 5)، حيث لا يكترث عنوان قصة عباس بمد جسور الدلالة إلى النص، فيظهر بكونه إحدى تشظيات النص وخطوة عبثية لا توصل لمدلول ثابت، فيبدو العنوان جملة سردية لا تحمل دلالة تتفجر داخل النص القصصي إلى مؤوّلات، بل ربما يتفجر خارج النص أي بعد القراءة حاثاً القارئ على البحث في البياض الدلالي عن مدلول ما. لذا يسقط العنوان من القص بصفته عتبة دالة وتتشكل العتبة السردية في النص ذاته، فينتقل القارئ إلى حماقة الفعل الذي يحدث أمامه بقيام صديق الشخصية الراوية للقصة على حمل أخيها بينما هو نائم خلف مقود القيادة في السيارة، ووضعه على جنب الطريق وتركه هناك وحيداً في الليل والوحشة!
لا يظهر السبب المنطقي لتركه في الليل وحده مرميا على قارعة الطريق ولا السبب الذي يستتر وراء قبول الراوية الأخت بترك أخيها ملقى على ناصية الطريق ليلاً، ولا يتعرف القارئ السبب الذي أعاد الأخت للبحث عن أخيها في اليوم التالي.
وإن كانت الشخصية هي التي تحدّد كون النص ذي مبنى بحسب لوري لوتمان (بنكراد، 2003)، فنحن أمام شخصيات مغيبة عقلياً تظهر العبثية بحضورها حيث لا يظهر دورها في الربط بين الثيمات كما لو أنها تسير في نومها، لا تبرر أيّا من تصرفاتها أو تصرفات المحيطين بها.
تعود الشخصية الراوية في اليوم التالي

هناك من القاصات اللواتي لم يخصصن القصة بالصوت النسوي بل كانت القصة بالنسبة إليهن منبراً عاماً للبوح، يمكن له أن يتحدث بصوت الرجل أو المرأة لا فرق، ولكن هذا النمط من القص لم يكن الأكثر حضوراً

لتطمئن على أخيها فتخبرنا أنها ذاهبة إلى مكان عمله، يظهر في القصة أن هناك جزءاً مفقوداً يربط بين المكان الذي ألقي بأخيها فيه وبين مكان عمله الذي تجده الراوية أنه قد تحول إلى سجن يحتجز أخاها وآخرين "في الصباح، كان ينبغي أن أذهب لأتفقده وأعرف ما جرى له. كان من الواضح أين يجب أن أتوجه: سأهبط التلة المشمسة المرصوفة بحجر لأصل إلى مكان عمله. بدا مكان العمل مختلفاً قليلاً، كان في قلبه فسحة تحوطها ستائر بيضاء بلاستيكية يجلس فيها الناس متلاصقين. إنّي أراه بينهم هناك، شققت طريقي لأصل إلى المكان. وصلت إليه. كان جالساً بين الآخرين ولكن بلا ملابس سوى سروال داخلي قطني أبيض فقط يبدو عريضاً عليه كأنّه لشخص آخر".
تتوالي أحداث ما ترويه لتخبرنا عن انزعاجها من كونها عادت للمنزل ووجدته مليئا بالناس، ولا تجد مكانا خاصا بها لتجلس به وتشرب فنجان قهوة منفردة، فالزوار قد انتشروا في بيتها، تغضب وتصرخ "ووجدت نفسي أصرخ وأشتم ورميت الفنجان على الأرض لينكسر وتركت الشرفة عائدة إلى الداخل وأنا أوبّخ نفسي قليلاً لأني تصرفت هكذا أمام الناس غير المذنبين فيما حدث لي ولأخي". ويمر حدث فقدها لأخيها في مكان الاحتجاز مروراً طبيعياً، وتنتهي القصة، وينتهي الحدث، واضعة القارئ أمام دهشة ما قرأ، وما لم يجد له أجوبة وما قد حاول رسمه في مخيلته من أحداث وصور متشظية تشبه الواقع في كثير من الأحيان لا سيما في أزمنة الحرب والضياع.

الانزياح

توجه مُزن مرشد "مجلة الجديد، العدد5) وجهة إبحار القارئ في نصها نحو عوالم السجن وذلك من خلال وضعها لعتبة سردية دالة في العنوان "سجن" فتتجه مدارك القارئ المعرفية مباشرة نحو مدلول الاعتقال. إلا أن الكلمة تقوم بمثابة كلمة دالة على انزياح دلالي آخر لا يشبه المدلول الحقيقي للسجن، وهو انزياح يعود ليكشف جوانب جديدة في الرؤية التي تبثّر لها الكاتبة لمفهوم الحياة والولادة ذاتها.
المعتقلة هي أنثى والسجن خانق ومظلم، المعتقلة يائسة، لا ذكريات تخفف عنها

جسين جمعان

وحشة السجن ولا هي إن بحثت في أمل في المستقبل وجدته. وبذلك تضع القاصة كل معطيات السجن أمام عيني القارئ إلا أن هناك مفردة واحدة تشعر القارئ بالتشويش وأنه يفقد بوصلة قراءة المكان، وأن دلالة كلمة (سجن) ربما مزيّفة، وذلك عندما تصف جدران السجن بأنها طرية "ازداد تململها أكثر فأكثر، حاولت مدّ يديها ساقيها لكن المكان أضيق من محاولاتها، كلما تحركت اصطدمت بالجدران الطرية التي أصبحت كابوس حياتها". يستشعر القارئ هنا أن هناك انزياحاً في دلالة كلمة السجن وهو ما يعني انزياحاً في المدلول، وهو ما تكشفه النهاية المفارقة لكل معطيات الدالة اللغوية: السجن، لقد خرجت المعتقلة من رحم والدتها ميتة، لم تكن معتقلة بل جنيناً يائساً.

تحدثت الكاتبة بلسان حال جنين أنثى، لا ترى في المستقبل ما يشجّعها على القدوم إلى الحياة ولا في الماضي من ذكريات تبهجها فكان موتها حرية وانعتاقا! أرادت القاصة لمدلولها طابعاً مدهشاً فاختارت إحدى تقنيات الكتابة في الانزياح بالاعتماد على تحريك دالة (السجن) وتفجير طاقاتها الإبداعية إلى مؤوّلات تقارن بين الرحم والسجن، وبين جدوى الحرية والولادة.

تقوم غادة العبسي بعملية انزياح في عنوان قصتها "وحياة قلبي وأتراحه" (مجلة الجديد، العدد5). تعنون القاصة قصتها بعنوان أغنية سائدة تعبر عن الفرح والنجاح "وحياة قلبي وأفراحه) ثم تقوم بإزاحة كلمة (أفراحه) من العنوان وإبدالها بكلمة (أتراحه)، مما أدى إلى قفز في فضاء المدلول من الفرح إلى الحزن، وإحالة الأغنية التي تعبّر عن النجاح إلى قصة تعبّر عن الفشل.

تخرج القاصة إلى سطح حياة نصها ما تخفيه الحياة ذاتها من أمنيات غائرة في قلب الزوجة الثانية، فهي امرأة يعذّبها أن تكون زوجة مشروطة بعدم الإنجاب، لأن الزوج لديه أطفال من الزوجة الأولى، ويريد لعلاقتهما البقاء في إطار العاشق والعشيقة وليس الراغبة بالأبوة. تترك لعقلها الحرية بالتفكير، تطلق سحابة من نشوة فرح بموت هذا الزوج، تستمتع بآخر حروف الحياة التي تسمعها من حلقه فهي لم تسمع منه في حياتها إلا كلمات النهي والأمر وشهقات رغبته بها، فتداخل بين الماضي الذي جمعها به وكيف وقعت بغرامه وشباك كلمات الغزل وبين رغبتها في التخلص من ذلك الماضي بالاغتسال "اغسلني الآن يا بحر مثل الفَرَس "إكْوَاس"، يقع في غرامه ذلك الرجل الخبيث متأملًا قطراتك التي تداعب جلده الأبيض، اغسلني من نظرته الأولى وجوعه الأول ومن ملايين الخلايا تُساقِط عن جلدي كل صباح وتتركه برائحة تشبه الرحيل، لا تفلح في محوها أغلى العطور..! اغسل أذنيّ من كلماته الأولى صيادًا يهمس لي في أعماقك "أمانة يا بحر جَاش خِلي مَلَا منك؟ أبيض ظريف المعالم اختشى منك".. ومن لومه عندما انقطعتُ عنك في اليوم التالي وعدتُ عند الغروب "كان خِلّك بيستناك استغيبَك يا جميل قطّع العشّم منك"..!".

تتقصد القاصة إطالة حبل توصيف الزوجة الثانية لحالتها وذكرياتها وأحلامها كما لو أنها أمام وليمة اعتراف شهية لن تتح لها مرة أخرى، تبوح بغيرتها على الزوج، ورغبتها من التخلص من كونها مشاهِدة لبرنامج تلفزيوني فتتقمص أظافرها غيظاً.

يشغل معظم المساحة السردية للقصة، القصُّ على مستوى المونولوج الداخلي، تنتقل القاصة بقصها إلى مستوى الحوار الخارجي عندما تقوم بربطه بثنائية: الحقيقة/الزيف، فتطلق دالة الحقيقة أحد طرفي الثنائية من خلال بثها لجملة سردية فيها صيغة مخاطبة قائلة "ثبّت أيها المصور عدستك على نهدين احتوتهما قبل دقائق حمالةُ صدر سوداء من نوعية الـpushup، في محاولةٍ يائسة لرفع أشياءٍ كثيرة إلى ذروتها.. أحلام.. رغبات.. أعضاء مشلولة". لا تلبث هذه الجملة السردية أن تتحول إلى الحقيقة الأبرز في النص والتي تدفع القارئ لقراءة تدلالية جديدة على صعيد توالد المدلولات، وذلك عندما يكتشف القارئ أثناء كسر أفق توقعه أن كل ما سبق من كلام هو مجرد حلم يقظة (طرف الثنائية الآخر: الزيف)، وأن زوجها يدخل بينما هي في مونولوجها الداخلي تحلم ليسألها إن كانت بخير، ولتسأله إن كان لم يمت "أجل حي.. هل هذا سؤال؟ ماذا حدث؟ أنا لا أذكر شيئاً على الإطلاق.. هل حدث مكروه؟"، تسأله ما الذي يذكره إذن فيجيب أنه يتذكر "البوش أب الأسود" أي حمالة الصدر التي تحدثت بها في أثناء مونولوجها السابق، فخاطبت بها المصور أن يثبت عدسته عليها.

إن تغيير القاصة لنمط الحدث من كونه فعلا حدث وانتهى إلى فعل متخيل في حلم يقظة، ومن ثمة إطلاقها دالة "البوش أب الأسود" على لسان الرجل الزوج، لم يكن إلا دوراناً يحيل إلى صوت الزوجة الثانية التي ترى علاقتها بالزوج منقوصة تنحرف نحو مفهوم إشباع الرغبات أكثر منها زوجية وأسرية وهو ما أرّقها ودفعها لأن تحلم بموت زوجها.

من خلال ما سبق من نماذج قصّية يمكننا أن نوسع الرؤية النقدية للقصّ النسوي باعتباره صوتاً حاضراً، بعضه هجس بالصوت النسوي واعتبر أنه موظف لأجل خدمة قضايا المرأة وإحداث التغيير في واقعها من خلال إسماع القارئ همومها ومشاكلها. فمنهن من جعلت المشكلة في الرجل وأخريات في المجتمع وبعضهن لا يفصل بين الرجل والمجتمع متناسيا أن المجتمع يتكون من الرجل والمرأة معاً. وكانت النسوة اللواتي كرسن قصصهن لأجل البوح بالصوت النسوي متنوعات من حيث أدوات الطرح، فبعضهن من انغمسن بالمدلول طارقات أبواب موضوعات نسوية بحتة دون الاكتراث بتقنيات الكتابة مكتفيات بجدة الموضوع أو أهميته، وأخريات حاولن استخدام تقنيات الكتابة والاعتناء بالدوال المتعددة لإبعاد المباشرة عن نصوصهن ومجاراة متطلبات القراءة التأويلية أو التحفيزية. وفي هذا الموضع بعضهن بالغ في الانشغال بأدوات التوصيل الدلالية دون الموازنة بحجم الانشغال ذاته في المدلول فجاء الطرح بسيطاً غير لافت.

في الطرف المقابل وجدنا أن هناك من القاصات اللواتي لم يخصصن القصة بالصوت النسوي بل كانت القصة بالنسبة إليهن منبراً عاماً للبوح، يمكن له أن يتحدث بصوت الرجل أو المرأة لا فرق، ولكن هذا النمط من القص لم يكن الأكثر حضوراً.

تكشف النماذج السابقة عن أن مستوى السرد القصصي النسوي لايزال في نماذج كثيرة منه يترنح في مرحلة اللجوء للكتابة، ولم يرق إلى اللجوء المحترف، كما لم يرق إلى تقنية الكتابة القصصية، واختزال العالم في مشهد سردي ينهض من عتبات الهواية والموهبة، إلى مراقي الاحتراف الذي يضع اهتمام القارئ هدفه.

غير أن نماذج أخرى استطاعت أن توازن بين دفتي الدال والمدلول، فأتقنت فن الكتابة بصفتها الفن الذي يعبّر وليس بصفتها فسحة التعبير فقط.

فالقاصون الذين يلهجون بكيفيات وطرق جذب القارئ وجعله يركض خلف النص ينجحون في ذلك غالباً من خلال الكثير من طرق الكتابة التي تعنى بالدال والمدلول في آن معاً، وربما لو استثمرت القاصات ما يُتّهمن به من تهمة الثروة الكلامية من خلال متابعة كل ما يصدر من نقد يخص السرد عامة والقص خاصة لطورن أدواتهن لتصبح قصصهن بحجم ما لديهن من بوح وما يخفين من مسكوت عنه ■

كاتبة واكاديمية من سوريا مقيمة في بلجيكا

المراجع:

- إيغلتون- تيري، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دراسات نقدية عالمية 29، دمشق، 1995.
- بنكراد- سعيد، سيميولوجية الشخصيات السردية، رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجاً- دار مجدلاوي، عمان، 2003.
- السيمياء مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2012.
- بيرس- تشارلز ساندرس، تضعيف العلامات، مدخل إلى السيميوطيقا، تر: فريال جبوري غزول، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986.
- تودوروف- تزفيتان، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.
- جينيت- جيرار، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998.
- حسين- هيثم، الشخصية الروائية، مسبار الكشف والانطلاق، دار نون، الإمارات، 2015.
- خريس- أحمد، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي ودار أزمنة، بيروت وعمان، 2001.
- رافع- اعتدال، مجموعة (امرأة من برج الحمل)، وزارة الثقافة، دمشق، 1986..
- السري- انتصار، مجموعة (المحرقة)، منشورات إبداعات يمانية، صنعاء، 2013.
- مينو- محمد محي الدين ، معجم النقد الأدبي الحديث، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2012.
- الطحاوي- ميرال، مجموعة (ريم البراري المستحيلة)، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2004
- العثمان- ليلى، مجموعة (الحب له صور)، دار الشروق، القاهرة، 1987.
- مجلة عالم الفكر، تزفيتان تودوروف، تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، مج 37، ع 3، يناير-مارس، الكويت، 2009.
- مجلة الجديد،(عدد خاص عن القصة القصيرة)، لندن، حزيران، العدد 5، 2015.

القصة القصيرة وموقعها في نظريات السرد

عواد علي

رغم أن القصة القصيرة جنس سردي يمتلك تقاليد خاصةً، وبنيةً شديدة الإحكام، فإنها، مقارنةً بالرواية، لم تأخذ مكانةً لائقةً في نظريات السرد، والتاريخ الأدبي. وقد بدأت في العقود الأخيرة تُثار أسئلة كثيرة، في الملتقيات والندوات التي تقام في العالم العربي، حول ما يميزها عن الرواية، أو عما إذا كانت تمتلك شعريةً (بمعنى "البويطيقا")، تشكّل خصائصها الفنية وفرادتها بين الأجناس الأدبية الأخرى.

القصة القصيرة موجة وسط النهر

يشبّه بعض دارسي السرد الأدبي الرواية بالنهر الذي يسيل من منبع إلى مصب، في حين أن القصة القصيرة تمثّل موجةً وسط النهر.. وهي ليست في الوقت نفسه جزءاً ولا فصلاً من الرواية، ففي القصة القصيرة يقارب الكاتب مشهداً أو عدة مشاهد متخيّلة لها صلة وثيقة بالواقع، أو بما يحتمل وقوعه، ويقتصر على سرد حادثة يتألف منها موضوع مستقل، لكن رغم قِصره يجب أن يكون كاملاً ناضجاً من وجهة التحليل والمعالجة. ولا يتهيأ هذا إلاّ ببراعة يمتاز بها كاتبها، إذ أن المجال أمامه ضيّق محدود يتطلب التكثيف والتركيز الفني الدقيق.

ويرى دارسون آخرون أن القصة القصيرة لا تحتمل غير حدث واحد، وربما تكتفي بتصوير لحظة شعورية واحدة نتجت عن حدث وقع بالفعل أو متوقع حدوثه، ولا يدهش القارئ إذا انتهى من القصة، ولم يعثر فيها على حدث؛ إذ يمكن أن تكون مجرد صورة أو تشخيص لحالة محددة أو رحلة عابرة في أعماق شخصية.

القاص والشاعر الأميركي إدغار ألان بو من أوائل الذين كتبوا بعض المبادئ المتعلقة بالقصة القصيرة، من خلال تجربته في كتابة القصة البوليسية، فقد ذهب إلى أنها يجب أن تمتلك "وحدة التأثير أو الانطباع"، وأن تُقرأ في نصف ساعة، أي في جلسة واحدة، في تأكيده على أهمية التأثير الواحد، ووحدة الحبكة، والشخصية، والمزاج، واللغة. وبربطه بين القصة والأغنية الشعرية وضع بو القول الفصل، الذي سيصبح حاسماً للقصة القصيرة التي تدين بالكثير لكثافة الشعر الغنائي ووحدته.

التنظير للقصة القصيرة

من المراجع المهمة التي نظّرت للقصة القصيرة كتاب "نظريات القصة القصيرة: منظور القرن الواحد والعشرين" (2012)، تحرير فيوريكا باتيا، ودراسة "نظرية القصة القصيرة" للناقد جيمس كوبر لورانس، ودراسة "القصة القصيرة: نظريات وتعريفات" لدومينيك هيد في كتاب "حداثة القصة القصيرة: دراسة في النظرية والتطبيق" (1992)، وكتاب "نظريات القصة القصيرة الجديدة" (1977)، المترجم إلى العربية بعنوان "نظريات القصة القصيرة الجديدة في مفترق طرق"، وفيه دراسة ممتازة لمحرره الناقد الأميركي شارلز ماي، بعنوان "التحفيز الاستعاري في القصة القصيرة"، ركز فيها على جوانب أساسية ميزت شعرية القصة القصيرة منذ نشأتها في بداية القرن التاسع عشر، من خلال تحليله لنماذج قصصية ترجع الى مرحلة النشأة.

يقصد شارلز ماي بالقصة ما حدده الشكلانيون الروس، أي أنها متوالية من الأفعال السابقة في وجودها، والمستقلة عن أي تقديم كلامي للأحداث، وبهذا يجري تمييزها عن الحبكة والخطاب. وهو يستخدمها إجرائيا بطريقتين مختلفتين، وإن كانتا مرتبطتين: طريقة تاريخية ليشير بها إلى أسبقيتها كأسطورة على كونها خطاباً، وطريقة نظرية ليستغل الأسبقية المعروفة لها كمتوالية على الخطاب كتقديم بلاغي. كما يستخدم الاستعارة أيضاً بطريقتين مختلفتين: الأولى ليشير بها إلى "الظاهرة الدينية-الأسطورية"، والثانية بالمعنى الجمالي. أما التحفيز فيقصد به الفكرة العامة عمّا يصنع فعلاً شخصياً بطريقة خاصة، ويستخدمه أيضاً بالمعنى الجمالي لدى الشكلانيين الروس، وذلك لكي يشير به إلى شبكة التقنيات الأدبية التي تسوغ تقديم الموتيفات (التحفيزات) الفردية، أو الجمعية في عمل ما.

يتفق شارلز ماي مع إيخنباوم -أحد اقطاب الشكلانية- على أن القصة القصيرة شكل أساسي أوّلي، بل إنه يشير إلى أنها شكل له صلة وثيقة بالسرد البدائي الذي يجسد التصور الأسطوري ويلخصه، والذي يكون من سماته التكثيف لا التوسع، والتركيز لا التشتت. وبدلاً من تقديم التفاصيل بشكل خارجي تماماً وبطريقة ثابتة في الزمان والمكان، فإن القصة لا تستغل إلاّ تلك التفاصيل الضرورية والنافعة لها، ويبدو التقدم فيها وكأنه متجه إلى هدف وحيد. وفي شكلها الفني يصبح التوتر بين المتطلبات الجمالية ومتطلبات مشابهة الحقيقة أكثر حسماً منه في الرواية؛ ذلك أن قصر القصة القصيرة يتطلب شكلاً جمالياً أكثر مما يتطلب شكلاً طبيعياً أو أساسياً. وهي تظل -أكثر من الرواية- أقرب إلى أسلافها في بناء القصة الأسطورية، كما أنها أكثر ارتباطاً بصيغة الرومانس منها بالصيغة الواقعية، ومن ثمة فإن الشخصيات فيها أقرب إلى أن تكون -كما يشير الناقد الكندي نورثروب فراي- شخصيات مؤسلبة أكثر منها أناساً حقيقيين، فهي تبدو كأنها تشتغل وفقاً لتقاليد مشابهة الحقيقة والمعقولية، لكن لأن قصر الشكل يمنع من التقديم الواقعي للشخصية عن طريق التفاصيل الكنائية الشاملة، وبما أن تاريخ القصة القصيرة هو التاريخ الذي تلتقي فيه الشخصية بحادثة حاسمة أو أزمة أكثر مما تتطور عبر الزمن، فإن الشكل والتراث الخاصين بالقصة القصيرة يعملان بقوة ضد التقاليد المحورية في الواقعية.

إن الشخصيات في القصة القصيرة، كما يذهب ماي، هي في الوقت نفسه أقنعة اجتماعية في قص واقعي، وتجليات رمزية في قص رومانسي، وتتحول في عملية السرد إلى مجاز، أي أنها تصبح واقعةً في خطاب من صنع مجازها وهاجسها الخاص. وهذه هي العملية التي يحوّل بها التحفيز الواقعي والعرض الرومانتيكي قصة الرومانس القديمة إلى خطاب قصصي جديد.

من جانب آخر تشكّل القصة القصيرة، في رأي ماي، الجوهر البنائي لكل قص، وذلك في أخذها عن الحكاية الشعبية والأسطورة، بل إنها، رغم استمدادها مباشرةً من هذه الحكاية، وذلك التراث الجمالي للرومانس، فإن ظهورها في بداية القرن التاسع عشر كان محكوماً بالضرورة بفرضيتين حول علاقة الفن بالواقع: الفرضية الواقعية، والفرضية الرومانتيكية، وقد ائتلفتا في القصة القصيرة بطريقة خاصة لتخلقا قيمةً نظريةً في التمييز بين الميل إلى ما يسمّيه فراي "التمثيلي" و"المزاح" من ناحية، والميل إلى الوحدات الأسطورية والمجازية المحفوظة من ناحية أخرى (بين الحقيقة والخيال)، كما أن لها قيمة تاريخية في التذكير بأن القصة القصيرة في القرن التاسع عشر، رغم أنها استُمدت من الأسطورة البدائية، ورومانس القرون الوسطى، كان لا بد أن تدخل في علاقة مع الواقعية في رواية القرن الثامن عشر، والخيال اليقظ في شعر القرن التاسع عشر.

على غرار تأكيد جوناثان كلر، يؤكد ماي على أنه، رغم التفكير السائد في القصة عادةً وكأنها وجود سابق على الخطاب، فإن ثمة حالات تكون فيها القصص نفسها تشكك في هذه الأسبقية أو تدمرها من خلال تقديم الأحداث، لا بوصفها أحداثاً معروفةً، بل نتاجاً لقوة الخطاب أو متطلباته. ورغم أن كلر يقول بأن هذين المنطقين لا يمكن أن يجتمعا لأن كلاً منهما يعمل على تدمير الآخر، فإن ماي يتفق مع بيتر بروكس على أن ما يصفه كلر هنا هو المزج بين الاستعاري والكنائي، ذلك المزج الذي يشكل الطبيعة الخاصة للسرد. ونظراً لمحاولته المتعمدة للجمع بين البنية الاستعارية للرومانس القديمة، والبنية الكنائية في الواقعية الجديدة، فإن هذا المنطق "المزدوج" يصبح حاسماً على وجه الخصوص في تطور القصة القصيرة.

القصة القصيرة من وجهة نظر عربية

تتباين آراء القصاصين والنقاد العرب ومواقفهم من مكانة القصة القصيرة، مقارنةً بالمكانة التي باتت تحتلها الرواية، فثمة عدد غير قليل من القصاصين يرى أنها لا تزال مزدهرةً، وتحظى بإقبال القراء، ولها كتّابها الممتازون، ويضرب بعضهم مثلاً على الازدهار الذي تشهده القصة القصيرة بصدور مجموعات قصصية لكبار الكتاب في السنوات الأخيرة، وانتشارها على نحو واسع بسبب كثرة كتابها وتعدد الوسائط والمنابر الثقافية التي تطلبها: الصحف اليومية والأسبوعية، المجلات الشهرية والفصلية، وكذلك المواقع الإلكترونية. وثمة قصاصون في الوطن العربي على قدر عال من الاقتدار والموهبة، ولديهم نصوص قصصية لها مستوى فني متقدم، غير أن المعضلة التي تواجه القصة القصيرة تتمثل في تجاهل أغلب النقاد لها وانصرافهم عنها إلى الرواية، وكذلك تفضيل دور النشر للرواية على المجموعة القصصية. وفي "ملتقى الشارقة السابع للسرد العربي"، الذي عُقد قبل سنوات أكد العديد من القصاصين المشاركين أن القصة القصيرة العربية في راهنها مزدهرة ومواكبة لتقنيات القصة في العالم.

على العكس من ذلك، ثمة روائيون عرب، وقصاصون أيضاً، يعزون تراجع فن القصة نسبياً أمام الرواية إلى أن العالم العربي يعيش في واقع اجتماعي وسياسي أفرز حالة من اللايقين، بعد سلسلة الهزائم المتتالية، على أكثر من صعيد، ما أدى إلى ما يشبه حالة الخواء الروحي، الذي يصعب على القصة أن تملأه، والعمل الروائي يتيح للقارئ أن يجمع شتات نفسه، حيث يعيش تجربة روحية واحدة مع عمل واحد، بينما التنقل من قصة إلى قصة في المجموعة الواحدة لا ينقذ القارئ من حالة التوهان واللايقين والشعور بالضياع السياسي والفكري.

أما النقاد فإن أغلبهم يرى أن القصة القصيرة أصبحت نوعاً أدبياً هامشياً يقيم على أطراف الحياة الثقافية العربية، وأن وضعها يدعو إلى التساؤل والقلق. ويذهب بعضهم إلى أبعد من ذلك مؤكداً أن القصة القصيرة ميتة مجازياً وثقافياً، وقد سلّمت الراية إلى فن الرواية، ويجد أن من الاستحالة على القصة القصيرة الارتقاء إلى رتبة النوع القابل لتحولات حقيقية في بنيته ووظيفته الدلالية، فهي ما زالت أسيرة أصلها الحكائي وشكلها المغلق في عصر أصبح كل شيء فيه مفتوحاً، ومحاولة الانفتاح فيها ستجعل منها مشهداً سردياً في نص روائي.

معظم الناشرين العرب لا يختلف رأيه عن رأي النقاد، لذا فإن مَن يوافق منهم على نشر مجموعة قصصية يفرض على كاتبها دفع تكاليف النشر كاملةً مقابل حصوله على نسبة من النسخ، وثمة الكثير من القصاصين يرضخون، للأسف، لهذا الفرض اضطراراً، رغم أن بعضهم من الأسماء اللامعة! ■

كاتب وناقد من العراق مقيم في عمان

قراءة في عدد القصة القصيرة من «الجديد»

همومُ الفرد وهموم الأوطان

أبو بكر العيادي

أتحفت "الجديد" قراءها بعدد ممتاز خصصته للقصة، هذا الجنس الأدبي الذي هجره بعضهم إلى الرواية، فيما استمسك به آخرون، سواء على انفراد أو في موازاة إنتاجهم الروائي، وأبدعوا فيه ألوانًا من القص تعددت أشكاله وصيغه وأحجامه، حتى صار ينقسم إلى أجناس فرعية كالقصة الطويلة، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا، والقصة الومضة، والقصة القصيدة.. وقد حفل العدد بما يقارب مائتي قصة من تلك الألوان لحوالي مائة كاتب وكاتبة من مشرق الوطن العربي ومغربه، تنوعت مضامينها، وتباينت مستوياتها.

في هذه الورقة نحاول تلمّس خصائص الكتابة القصصية لدى العرب في لحظة فارقة من تاريخهم، وتبيُّن مدى اتصالها بالراهن أو انفصالها عنه، فالكاتب، مهما اعتزل، هو ابن بيئته. وإذا كنا ندرك أن القصة، بحكم وَجازتها وأحادية حدثها ووحدة انطباعها، لا تتيح لنا أن نعرف غير ملمحٍ خاص من حياة البطل بة، وجزءٍ من رؤيته ا، للعالم، وانفعالٍ آني، عابر أو مقيم، في لحظة فارقة من حياته ا، فإننا ندرك أيضا أن القصة تعكس، وإن بطريقة غير مباشرة، موقف الكاتب من الحياة والنفس، ورؤيته للواقع الذي يعيش فيه، فالكتابة اختيار، والاختيار قد يخضع، عن وعي أو غير وعي، لمفهوم الكاتب للعمل الأدبي، والخلفية الأيديولوجية، والنظريات الفكرية السائدة، والتيارات الأدبية الرائجة التي ينطلق منها.

ملاحظة أولى

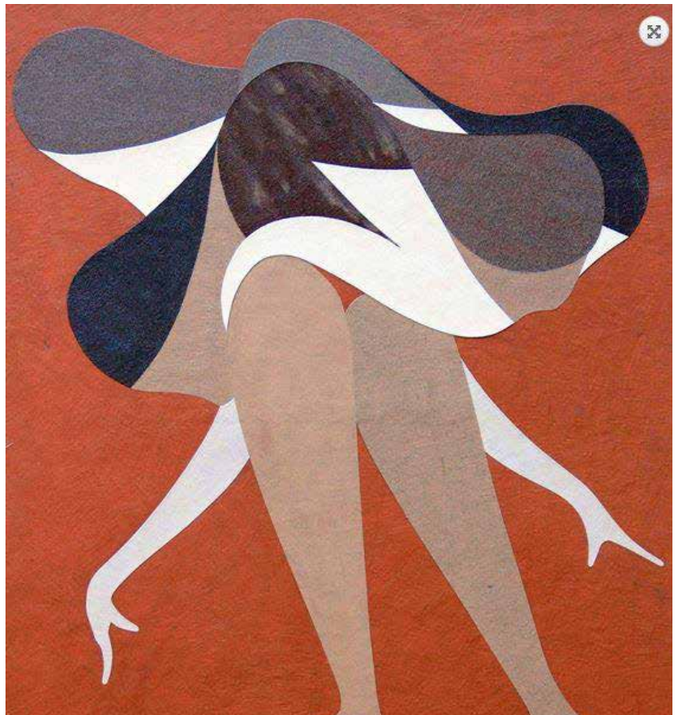
هي ملاحظة قد تبدو شكلية، ولكنها في صميم ما سوف نأتي على تفصيل القول فيه أدناه. المساهمون في هذا العدد يتوزّعون على ستة عشر بلدا عربيا، هي على التوالي: سوريا (22 كاتبا)، العراق (16)، مصر (16)، فلسطين (13)، الأردن (8)، السعودية (7)، المغرب (5)، الجزائر (2)، تونس (2)، اليمن (2)، لبنان (1)، سلطنة عمان (1)، الإمارات (1)، الكويت (1)، ليبيا (1)، السودان (1). وقد استرعى انتباهنا طغيان المركز وتقلص الأطراف، إن جاز لنا استعمال هذا التقسيم القديم، ما يوحي بأن أدب القصة ضامر الحضور في المغرب العربي وشبه الجزيرة العربية، ونحن نعرف مدى ولع الكتاب به في تونس والجزائر والمغرب مثلا، ووفرة إنتاجهم فيه، ولا ندري هل هو اختيار مقصود، أم فرضه ضيق الوقت والمادة المتوافرة.

ملاحظة ثانية

لفت انتباهنا أيضا تبادل الأدوار -في بعض القصص- بين الكاتب والذات الساردة، حيث يتقمص الرجل شخصية المرأة، وتحلّ المرأة في إهاب الرجل، على طريقة المسرح اليوناني القديم مع يوريبيديس وإسخيلوس، ثم في أوروبا منذ العصر الإيليزابيثي إلى الكوميديا ديلآرتي وبيراندييّو في إيطاليا وجان جينيه في فرنسا، وكذلك في الصين (الأوبرا) واليابان (الأوتّاغاتا ورقصة البوتو) والهند (رقص الشَّكري والغُوتيبْوا) ثم في أميركا (مسرح السخرية لجون فاكارو) وأميركا اللاتينية (المسرح الأرجنتيني الراقص) وحتى في المشرق العربي، إما من خلال أعمال صيغت أساسا لهذا الغرض، أو باختيار هذا الممثل أو تلك الممثلة لأداء دور جُعل للجنس الآخر. فقد وردت قصص لكاتبات على لسان ذكر، مثل "حبّ ووعد" لسمية عزام، و"لعنة الفراعنة" لكوليت بهنا، و"صندل الصبيّ" لهند جعفر. كما وردت قصص أخرى لكتّاب على لسان أنثى مثل "مرسم" لغسّان الجباعي و"لسان مرّ" لطالب الرفاعي، وهي ظاهرة جديرة ببحث خاص، لا تتسع له هذه الصفحات.

ملاحظة ثالثة

كنا نتوقع، وبلاد العرب حرائق مشتعلة، أن أجواء القصص المقترحة ستحوم في معظمها حول معاناة الناس، أفرادا وجماعات، خلال سنين أربع من ثورات كاسحة ومعارك دامية وحروب أهلية لا يصيب فيها الرجل إلا أخاه، ولا تقطع فيها يمين المرء إلا يسراه. ليس بنقل الأحداث وأطوارها وتقلباتها ونتائجها وتبعاتها، فذلك نهضت له في الإبان -ولا تزال- وسائل الإعلام والمواقع الاجتماعية على الشبكة، بل باختراق المرئي، البادي للعيان للنفاذ إلى ما وراءه، واقتناص تفاصيل الواقع الملتبس ولحظات الزمن الهارب، وسبر ما يعتمل في نفوس المتصارعين، ومَن أكفأ من القصاصين على الإمساك باللحظة، والتقاط التفاصيل، وتخليد حالات وشخصيات غير نمطية، تنبض بالحياة وتترك في النفس أثرا لا يمّحي. إلا أن الجانب الأكبر (أكثر من مائة وستين قصة من جملة 198) نحا منحى آخر. فبعض القصص قديم يرجع عهده إلى التسعينات والثمانينات وحتى ستينات القرن الماضي. وبعض آخر منها متماوٍ مع الواقع يبحث في تجاويفه عن حالات جديرة -في رأي أصحابه طبعا- بأن تروى، وأشخاص حقيقيين بالمعالجة الفنية بوصفهم خارجين عن المألوف، فيما جانب مهمّ آثر أصحابه التوسل بالفنتازيا لتصوير واقع ملتبس، أو مضطرب، أو متغير، يتهجّون مفرداته ويرصدون تحولاته بأساليب حداثية، مستغلقة حينا، ولكنها لا تعدم دلالات رمزية في أغلب الأحيان. وقد أحصينا منها عددا جديرا بالتنويه كـ"الرؤيا" لإبراهيم الحجري، و"مرآة" لأحمد الخميسي، و"جثتي الجافة كقطعة حطب" لإسلام أبو شكير، و"جناح الأورام" لأنيس الرافعي، و"الرحم" لسماح دبور، إلى جانب قصص أخرى، قصيرة جدا، تصيب مرماها بيسر، باعتماد نقد ساخر لاذع،



سعود عبد الله

ولغة تبدو بسيطة، ولكنها تكتنز تجارب في الحياة واسعة، كما في بعض قصص عاصم الباشا، وقصص صلاح زنكنة، وخاصة "الجنة موحشة جدا"، حيث يضع الكاتب، في كلمات معدودة، كثيرا من سردياتنا الأسطورية موضع مساءلة.

لا جدال أن العدد حوى قصصا جيدة، بل ممتازة، لكتّاب بعضهم معروف والبعض الآخر لم يسعفنا الحظ والموانع العربية الكثيرة بالاطلاع عليه، مثل "يشماغ" لعبدالستار البيضاني، و"دوزنة في شقوق الطين" لعبدالقادر حكيم، و"البيت ذو المدخل الواطئ" لإبراهيم صامويل، و"البخار الآدمي" لأحمد سعيد نجم، و"الغناء المر" و"حارسة النعناع" لحسن أبو دية، و"اجتياز العتبة" لأحمد خلف، و"ثلاثة أحلام من باصورا" لمحمد خضير، التي تتميز بسبك متين ورؤية فلسفية عميقة وبنية فنية مستحكمة. ولكنها لا تدخل في قراءتنا أدناه، لأننا اخترنا التوقف عند التجارب التي حاولت التفاعل مع الراهن، في سخونته وزخمه، ومعاناة الناس في حِلّهم وترحالهم، وقد غدت أرضنا رمالا متحركة، وسماؤنا براميل متفجرة، وأفقنا أسلاكا شائكة، وحدودا حصينة، ومراكب أوديسية تتقاذفها أمواج المتوسط، أملا في مرافئ آمنة، فإذا هي تنجاب عن تيه وغرق وضياع وصدّ من بلدان غربية كان الفارون من الجحيم يحسبونها رحيمة.

قصص في صلب الحدث

"لا شيء حدث ما لم يُكتب"، تقول فرجينيا وولف. لذلك استغربنا من قلة القصص التي تصدّى أصحابها إلى مكابدات الناس وتفتت النسيج الاجتماعي وانهيار المؤسسات، واندثار مدن بحالها، وخلق ما يسميه الشاعر نوري الجراح "التغريبة الشامية الكبرى" خصوصا وأن أغلب المساهمين، كما أسلفنا، ينتمون إلى بؤر الحروب الطاحنة والعمليات الإرهابية المدمرة والعدوان الأثيم (سوريا، العراق، مصر، فلسطين). ولا نحسب أن التذرع باختمار التجربة كافٍ وحده لتفسير قلة اهتمام الكتاب بأحداث مزلزلة رجّت البلدان العربية في شتى أنحائها. في حديث له بجريدة العرب، يقول الروائي والناقد السوري نبيل سليمان "ليس هناك أسرع من التعلل بضرورة الانتظار حتى تختمر التجربة الإبداعية، أي حتى تهدأ الحرب أو يخمد الزلزال، ربما كان هذا التعلل كلمة حق يراد بها باطل، بعبارة أخرى: لا يعني اختمار التجربة بالضرورة ألا نكتب عمّا نعيشه، فقد تنتصر ثورة أو تهزم، قد يخمد الزلزال وتضع الحرب أوزارها، ثم يأتي من يكتب فإذا بالتخمر لم يحمه من السقوط أو الهاوية".

هذه القلة نفسها، وإن نجحت في تصوير الأجواء العامة لما يلقاه البشر من نظام قامع لا يتورع عن دك البيوت على رؤوس أهلها، ورصد تفاصيل الحياة اليومية للمواطنين العزل، الساعين إلى أسباب عيش صارت تتمنّع عليهم، الباحثين عن ملاوذ عصية تنفلت من أيديهم انفلات الماء من بين فروج الأصابع، ووصف آلة القمع والاضطهاد، ممثلة في ميليشيات الحزب الحاكم وعساكره وضباط أمنه، فإنها، في عمومها، غير ناضجة بما فيه الكفاية، إلا نادرا. صحيح أنها لصيقة بالواقع، ترسم تجلياته وتحولاته الرهيبة، وأصحابها ينطلقون من معاناة حقيقية، عاشوها أو عاينوها، ولكن النيات الطيبة لا تصنع بالضرورة أدبا جيدا.

هذه مثلا قصة "الأمانة" لزهير شلبي، تروي حكاية شاب أفشلت قوات النظام عرسه، ثم صار رأسه مطلوبا بعد أن انضم إلى قوى المعارضة، فأودع أمّه أمانة رجاها أن توصلها إلى عروسه. وبعد مدة، تضع هذه المرأة خلقا سويًا. فالكاتب ينجح في خلق جوّ مشحون بالتوتر، وتشويق يدفع القارئ إلى معرفة البقية، ثم يبدّد كل ذلك بنهاية غير مقنعة بالمرة، حتى وإن أردنا أن نحمل القصة على محمل الترميز، فلا يعقل أن ينقل رجل نطافه بالمراسلة إلى فتاة بكر في لفافة، تستعملها للقاح والإخصاب ثم تتلوها ولادة.

كذا قصة "فاطمة التي عاشت" لسعاد خبية، وتروي قصة عجيبة عن رضيعة ولدت تحت القصف الذي قوض المستشفى بمن فيه، قبل الأوان بثلاثة أشهر، في وزن لا يتعدى الكيلوغرام. تؤخذ من حاضنتها، وتظل تنقّل بين أيدي النساء من ملجأ إلى ملجأ، طوال يومين كاملين، دون تغذية، ثم تكتب لها الحياة بقدرة قادر. هنا أيضا استهتار بقوانين الطبيعة، فضلا عن كون القصة أقرب إلى ملخص رواية، حيث تتعدد الأماكن والأحداث والشخصيات والمفاجآت التي لا ينظمها منطق، والحال أن القصة لا تحتمل

البعثرة، وعناصرها لا بدّ أن تكون متصلة، يأخذ بعضها برقاب بعض.

قصة أخرى هي "غبار المعركة" لنهى الصرّاف، بطلها جندي يدعى كاظم، يَحمل على ذراعيه، في ليلة زفافه وسط الطبول والزغاريد شيئا يتستّر عليه، ولا نكتشفه إلا في آخر القصة، وهو عبارة عن صورة مع رفاق له في الجبهة، أصابهم صاروخ قتلهم وأخطأه، وأصرّ أن يعلّق تلك الصورة في صالون بيته لتبقى شاهدا على وفائه لهم وعدم نسيانهم. ولا نفهم لماذا انتظر هذا الجندي حلوله رفقة عروسه في بيته الجديد لتعليق الصورة. ولماذا حمل ذلك الإطار مستورا عن أعين الناس كما يُحمَل الكفنُ وهو ذاهب إلى بيت الزوجية في ليلة يفترض أنها ليلة فرح وليست ليلة جنازة. عنصر التشويق، الذي انبنت عليه القصة، يبدو مفتعلا، ولن تشفع للقصة واقعيتها، واتكاؤها على حدث قد يكون وقع بالفعل، فالسرد التخييلي إنما هو "كذب حق" كما يقول لويس أراغون، أي ممكن الحدوث، حتى وإن كانت الأحداث التي يرويها من وحي الخيال، والشرط في هذا "الكذب" ليس الصدق الواقعي وحده بل الصدق الفني أيضا.

قصص أخرى تبدو أكثر إقناعا مثل "حمزة المحروق" لابتسام شاكوش، وهي قصة طفل لجأ مع أمه، المصابة بمرض خبيث، وجدّته إلى أحد المخيمات، هربا من براميل الموت التي كانت تلقيها على رؤوس المواطنين طائراتُ نظام مجرم، وتنتهي نهاية مأساوية، حيث يموت الطفل صعقا بتيار كَبَل كان يريد بيعه ليشتري لأمه دواء، وتهلك الجدة بشظية طائشة، وتقضي الأم نحبها دون أن تعلم بما حاق بابنها. ولم يكن أمام إدارة المخيم إلا تسليم الخيمة بما فيها للاجئين جدد، قد يلاقون المصير نفسه "مادامت براميل الموت ترفد المقابر والمخيمات بأرقام تتجدد في كل ساعة". قصة مؤثرة تعبر عن مصائر الناس، كبارا وصغارا، وقد صار الموت يأتيهم في أكثر من وجه، إلا أنها جاءت في سرد تقليدي كثّف الوصف وغفل عن الحوار، وصيغت بلغة تقريرية لا تخلو من هنات كاستعمال "لا بدّ" في غير محلها (لا بدّ أن أمه قد عادت، والمقصود هنا لا شكّ) أو بعض التعابير الممجوجة (وراح يبحث فرحا مسرورا).

مأساة أخرى يصورها وافي بيرم في قصة "أنفاس طفلة" وهي عن أب يصيب بيتَه صاروخٌ أو برميلٌ يهلك إثره كلّ أهله، ويفقد هو بصره، فيمضي يضرب في الأرض بحثا عن ملاذ ثم عن مدرسة لتسجيل ابنته، ولم يكن المسكين يعلم -بعد أن أذهلته المصيبة- أن ابنته قضت نحبها حين انهدّ بيته على من فيه، وأن ما بقي متمسكا به لا يعدو أن يكون سوى دميتها. قصة مكثفة، تروي حال من يجيئهم الدمار في أبشع صورة، فيفقدون كل شيء، حتى مداركهم العقلية.

هذا الانذهال الذي يفقد الإنسان عقله ووعيه وإحساسه بالزمن، وحتى آدميته، لا يصيب العزّل وحدهم، بل يصيب حتى جنود الغزاة، كما يتبدى في قصة "ماذا كنا نفعل هناك؟" لهيثم حسين. يروي من خلالها السارد اعترافات متطوعة أميركية في قوات المارينز، قال إنها صديقة افتراضية فيسبوكية (لا يهمنا أن نعرف ما إذا كانت حقيقية أم متخيلة)، تبوح له بما شهدته من قتل ودمار أثناء حرب بلادها على العراق، وأثر ذلك في نفسها هي، مثلما تروي له معاناة الجنود الأميركان حينما كانوا في الجبهة، أو عندما وقع تسريحهم وإعادتهم إلى موطنهم. وما تصفه نجد صداه في أعمال سردية لجنود أميركان عائدين من العراق مثل "الطيور الصفراء" لكيفن بويرس،

> **كنا نتوقع، وبلاد العرب حرائق مشتعلة، أن أجواء القصص المقترحة ستحوم في معظمها حول معاناة الناس، أفرادا وجماعات، خلال سنين أربع من ثورات كاسحة ومعارك دامية وحروب أهلية لا يصيب فيها الرجل إلا أخاه، ولا تقطع فيها يمين المرء إلا يسراه**

و"نهاية مهمة" لفيل كلاي. والكاتب هنا اهتم بالمضمون أكثر من اهتمامه بالشكل، ربما ليعطي تلك الاعترافات ثقل القصة كله، ويؤكد على عودة الوعي لدى من غُرر بهم وصُوّرت لهم الحرب في صورة نزهة ترفيهية.

عودة الوعي هذه، نجدها وإن بشكل مغاير، في قصة "ثورة" لهيفاء بيطار. وتتوقف عند لحظة فارقة في حياة كاتب كان يعيش عيشة العبيد تحت نظام مستبد غاشم، لا يستطيع أن يكتب ما يريد لأنه كان يخشى جرائر قول الحق أمام مظاهر الطغيان البادية أمامه. وفي لحظة يقرر أن ينبذ جبنه وخوفه ويتمرد على وضع العبد الذي أرداه إليه الاستبداد، ليعلن فكّ قيوده وتحرره، فيحس أنه تصالح مع نفسه، ولم يعد ينحى عليها باللائمة وينتقد جبنها، ويشعر أخيرا أنه في قامة صديقه سجين الرأي. عودة الوعي إلى بطل هذه القصة ترافقت مع اندلاع ثورة الكرامة في سوريا، وهي حال كثير من المثقفين سكتوا عن الظلم دهرا ثم ركبوا الموجة، ورفعوا أصواتهم إما عن اقتناع أو عن تقليد، ليخوضوا نضالا بمفعول رجعي، حسب عبارة الفيلسوف المصري فؤاد زكريا.

شبيه به في تمرده بطلُ "المنشورات توزع الليلة" لصبحي الدسوقي، وكان لا يني يعارض نشاط ابنه وابنته في توزيع المناشير السرية التي تحض الناس على الخروج على حاكم ظلوم غشوم، وينصحهما "امشي الحيط الحيط وقول يا ربّ الستر"، فلما جيء به إلى المخفر وشاهد ابنه داميا يبتسم أمام جلاديه، ثم ابنته داميةً هي أيضا وعارية من أي ثوب يستر عورتها، ورغم ذلك تبتسم، وكأن الشابين يقولان لرموز الاستبداد: ما أصبتم إذ أصبتم سوى كتلة من لحم وعظام، أما الجوهر فهيهات. اعترى الوالدَ ابتسامٌ ثم ضحكٌ ثم قهقهةٌ عالية أوهمت كبيرَهم بأن الرجل جُن فصاح فيهم: أخرجوه. وما جُنّ الرجل، بل وعى أيّ نظام يقاوم ولداه، فما كان إلا أن "ركض باتجاه منزله وهو يتمتم: في المنزل منشورات ستوزع الليلة". قصة مبنية بناء محكما، بأسلوب فني جيد يأتلف فيه التصعيد الدرامي المشوق والعبارة الصائبة.

من القصص ذات الدلالات العميقة "عشر دقائق" لوسام نبيل المدني، قصة عن امرأة

حامل يجيئها إنذار لإخلاء البيت قبل القصف. وتطوف ببيتها مترددة ماذا تحمل معها من أشيائه، ثم تعدل عن مغادرته، لأنها لا تستطيع أن تترك وراءها ذكرياتها وعلاقتها ببيت شهد أفراحها وأتراحها. في هذه القصة المكثفة رمزية بليغة عن التمسك بالأرض، بالوطن، رغم الأخطار المحدقة. خلافا ليزيد عاشور في قصة "شكرا للرصاصة"، إذ يشكر السارد قاتله، لأنه سيخلصه من المحن التي يعيشها في زمن سماته القتل والمهانة والنفي والتشرد والبحث عن مقبرة لدفن من مات. وفيها يستعرض الكاتب جملة ما يقابل به النظام الجائر مواطنيه، حتى صاروا يتمنون الموت على حياة الذل، أكثر من ذلك، صاروا يشكرون قاتليهم لأنهم سيخلصونهم من رحلة عذاب لا تنتهي.

قصة أخرى لا تقل رمزية، هي "صرخت هناء" لسمارة حسين عن ولادة مستعصية في جو لاهب، شكلت نقطة ضوء في جحيم أسرة لا تنتظر غير الفرح. فهي صورة عن أمنية العرب جميعا، أن ينوب عن المخاض العسير الذي تشهده المنطقة انفراج يعيد البسمة إلى الناس، الذين لا يريدون سوى فرحة الحياة، الحياة الكريمة التي تنكرها عليهم أنظمة جائرة.

ولعل أكثر القصص نضجا وأكملها حبكة وأسلوبا "لولو" و"مجرد كلب" وكلتاهما لغسان الجباعي. الأولى عن وفاء كلبة لمولاها، ودفاعها عنه بعد أن اقتيد عنوة إلى المخفر، ولم يجد الضابط من حيلة لإخراس نباحها سوى رميها بطلقة. والثانية عن كلب من الفصيلة الجرمانية يتخذه مطية لتصوير الرعب الذي يعيشه سكان المدينة في ظل نظام بوليسي. ويبرع الكاتب في شد اهتمام القارئ بلغة سليمة صافية، وسرد متوتر. واختيار الكلب هنا يمكن أن نتأوله تأويلا أخلاقيا في الحالة الأولى حيث يبدو الحيوان أرحم من الإنسان، وآخر رمزيا للدلالة على ما يمثله البوليس في حياة المواطن العربي من شراسة ودموية وتهديد إن بليل أو نهار، فما هو في النهاية سوى "مجرد كلب". وهو ما تلخصه سمارة حسين في "رحلة استمارة" ضمن حوار بليغ عما يلقاه المواطن العربي:

- هل اعتُقلت ؟
- نعم.
- كيف كانت المعاملة؟
- خمس نجوم.

القصة فن صعب بشهادة كل من مارسها، ولا بد والحالة تلك، من الإلمام بمقوماتها وشروطها، والاطّلاع على اتجاهاتها ومراحل تطورها، والاستفادة من التجارب المتميزة في الشرق والغرب، حتى يكون الكاتب عارفا من أين يبدأ وإلى أين يمضي، قادرا على شق طريق لم يألفها قبله سابل. فالسجية وحدها لا تكفي، لأنها لا تفضي إلا إلى ما تعارف نقاد الفنون التشكيلية على تسميته بالفن الساذج، أعمال تراوح مكانها من بدئها إلى منتهاها، ولا يمكن مقارنتها بحال بلوحات المتمرّسين وفق مناهج معلومة يمر خلالها الفنان عبر مراحل من التعلم والدربة والاحتذاء والمهارة والتميز. فالكتابة لا تأتي عفو الخاطر، وإنما هي قَسْرٌ (contrainte) كما يقول يونسكو.

وكاتب القصة يحتاج -مع الموهبة- إلى معرفة مقومات الكتابة القصصية، ويحتاج بقدر أكبر إلى ثقافة متينة، وخبرة في الحياة واسعة، وطاقة على رصد تفاصيل الحياة اليومية بدقة وموضوعية، وقدرة على الغوص في أعماق الإنسان في حالات انتصاره وانكساره، ليجلو من كل ذلك قيما سامية. ولكنه يحتاج أولا وأخيرا إلى تملك اللغة التي يصوغ بها فنه، فقد وقفنا على قصص تشوبها هنات مخلّة، منها ما صار شائعا مثل "حكايا" بدل "حكايات"، و"استلم" بدل "تسلّم"، و"سويّا" بدل "معًا"، و"بالكاد" التي لا وجود لها في لغة الضاد، و"فاح" الذي لا يصح إلا للريح الخبيثة، واستعمال "أحد" مع أفعل التفضيل تأثرا بالفرنسية والإنكليزية ("والده أحد أهمّ ضبّاط الأمن" بدل "من أهمّ")، فضلا عن تأنيث البطن والرأس، وتذكير الكتف والذراع. ومنها أخطاء لا تغتفر لكاتب كقول أحدهم "يستطيعون أن يخبرونكم" عوض "يخبروكم"، وقول الآخر "ديوانا قبّاني اللذين..." بدل "اللذان"، وقول ثالث "فيما يخصنا نحن الغائبون" والصواب "الغائبين"، وقول رابع "قال والجميع حوله مصطفين" عوض "مصطفون". ومنها ما ينبئ عن قلة إلمام بالعربية كقول أحدهم "يبدو فمه خاليا من الأسنان" بدل "أدرد"، وقول ثان "أفيق بعينين مغلقتين" بدل "مغمضتين"، وقول ثالث "لم أستطع حبس دموع عينيّ وكأن الدموع يمكن أن تسيل من عضو آخر. وقول رابع "وقف على رجليه" وكأن من عادة البشر الحبو على أربع، فضلا عن سوء التعبير كقول أحدهم "ليس متأكدا إن كان سوف يحضر" وكان من اليسير أن يقول "ليس متأكدا من الحضور، أو من حضوره". فالإمساك باللغة والإلمام بقواعدها وضوابطها هما من أصول الكتابة. ولا يمكن للقارئ الفطن أن يحترم كاتبا لا يحسن تصريف الأفعال كقول بعضهم "يستعدن" وهو يقصد "يستعددن" و"أصرّيت" وهو يقصد "أصررت"، أو ينصب الفاعل (وتنسال - كذا - من جبينه حبّتي عرق) ويرفع المفعول (يمد لي صاحبي يداه)، أو يجهل عمل النواسخ (لا يزال عليٌّ ماضٍ)، وحتى الأسماء الموصولة (عيناها التي تكادان)... ومن نافلة القول إن اللغة عنصر أساس، فهي التي بواسطتها يوصل الكاتب أفكاره ويصوّر بها نصا يتواشج فيه الشكل والمضمون، فإذا اختلت، اختل الفكر واختل التواصل. إضافة إلى البناء الذي لم يحفل به إلا القليل، والحال أنه قوام العمل الفني الناجح، لأن القصة ليست مجرد حكاية تروى، ذات بداية ووسط وخاتمة، وإلا لكان كل متعلم قاصا، وفي صدر كل إنسان أكثر من حكاية، بل هي عمل فنّي له شروطه، حتى وإن كان الإبداع خلقا على غير مثال ■

> **اخترنا التوقف عند التجارب التي حاولت التفاعل مع الراهن، في سخونته وزخمه، ومعاناة الناس في حِلّهم وترحالهم، وقد غدت أرضنا رمالا متحركة، وسماؤنا براميل متفجرة، وأفقنا أسلاكا شائكة، وحدودا حصينة، ومراكب أوديسية تتقاذفها أمواج المتوسط**

كاتب من تونس مقيم في باريس

القصة متصدرة

ابتسام شاكوش

للقصة القصيرة مكانة لا ينافسها عليها جنس أدبي آخر، فهي المتصدرة دومًا للصحف والمجلات، وهي التي يبحث عنها القارئ حين يشتاق إلى ما يروي روحه من جمال النص ورشاقة الكلمات، في عصر يركض فيه الجميع مسرعين، ولا يجدون وقتًا لقراءة كتاب.

وأرى أنّ القصة القصيرة استطاعت أن تجدد من أساليب كتابتها، إذ دخلت خطوط جديدة على أساليب كتابة القصة القصيرة، وكان آخرها انتشار القصة القصيرة جدًا، التي تعتمد على التكثيف الشديد والمفاجأة، وهنالك من النقاد من يعتبرها جنسا أدبيًا مستقلًا، لكنها في النهاية قصة قصيرة.

وأرى أن التجريب لم يفقد القصة القصيرة شيئًا من خصوصيتها ومميزاتها، ولكن المجربون الجدد يمزجون ما بينها وبين الخاطرة أو المذكرات.. هم يجرّبون ريثما تستقيم لديهم القدرة على الكتابة، أو يفشلون فينصرفون عنها.

أما فيما يتعلق بتحول القصة القصيرة إلى أسلوب الشعر أكثر من السرد، فأرى أن لكل كاتب أسلوبه، منهم من يكتب الصور الشعرية ومنهم من يكتب التحليل النفسي ومنهم من يقدّم الحدث بشكل مباشر انفجاري، وهذا ينسحب على القصة وعلى الرواية، ولا زالت للقصة القصيرة مكانها ومكانتها، لم تتنازل عنها، فلكل جنس أدبي مواصفاته ووظيفته.

أما الرواية فهي تأريخ، عالم كامل متكامل، تصوير لأدق التفاصيل، والقصة القصيرة هي حالة، أو موقف إنساني، لا تستطيع الرواية إبراز الحدث الذي تبرزه القصة القصيرة بالدرجة ذاتها من التركيز، ولا تستطيع القصة تصوير التفاصيل التي تتناولها الرواية، لكلّ منهما مجاله وساحته، لكن القصة القصيرة تستطيع التعبير عن الواقع الإنساني اليوم وكل يوم وفي كل الظروف، لها مساحتها ومتابعوها وعشاقها، وللرواية مساحتها ومتابعوها، لا تتغنى الرواية كفنّ جامع يكاد يشبه التغذية طويلة الأمد، عن القصة القصيرة كفنّ مركّز يشبه إلى حدّ بعيد حبة الدواء.

لقد بدأت بكتابة القصة القصيرة ثم كتبت الرواية، لكنّي لم أترك القصة القصيرة، حين أرى فكرتي تصل من خلال القصة أكتب القصة، وحين أراها تحتاج الكثير من الشرح والتفصيل أكتب الرواية، وقد أكتب القصة القصيرة جدًا بما لا يتجاوز السطر ونصف السطر، حين أرى الفكرة استوفت معناها من خلال هذه الكلمات القليلة، ربما يهجر بعض الكتاب القصة لاعتقادهم أن الرواية هي الجنس الأكثر قبولًا عند القراء والناشرين، والأكثر قدرة على التحول لأعمال سينمائية وتلفزيونية، وهذا غير صحيح. وفي عصر السرعة، القصة القصيرة أكثر الأجناس الأدبية قدرة على الوصول إلى المتلقي، إن كان قارئًا، أو مشاهدًا للأفلام القصيرة، أو المسلسلات التي تعتمد الحلقات غير المترابطة في موضوعها، مثل مرايا، وبقعة ضوء، وغيرها ■

كاتبة من سوريا

أدب لن يموت

إبراهيم درغوثي

عادت للقصة القصيرة مكانتها في السنين الأخيرة بعدما كادت الرواية تلتهم كل الأجناس الأدبية خاصة وهي تتجدد مع القصة القصيرة جدا التي وجدت رواجا كبيرا في المنتديات الأدبية التي تنشط على الإنترنت.

طبعا التجديد حصل من خلال القصص التجريبية خاصة ومن خلال انفتاح القصة القصيرة شأنها شأن الرواية على الأجناس الإبداعية الأخرى.

وأرى أن التجريب فتح للقصة القصيرة أبوابا أخرى للتطور والانتشار والتجدّد. فليس واقع تشيكوف وموباسان والدوعاجي ومحمود تيمور هو واقعنا ولا زمانهم هو زماننا ومن لا يتطور يموت مع الزمن.

•••

القصة القصيرة بنت واقعها ومجتمعها تطوّر لغتها لتواكب عصرها والذوق العام السائد في المجتمعات التي تنكتب فيها القصة القصيرة. وكما كان الشكل الواقعي سائدا حتى ستينات القرن الماضي فإن تقارب الأجناس وتجاورها خلق الآن أشكالا إبداعية هجينة قربت القصة من الشعر وجعلت القصائد الشعرية تحمل في داخلها نواة لقصة قصيرة.

في وقت من الأوقات خفت أن تتحول الرواية إلى غول يأكل كل الإبداعات السردية ولكن القصة القصيرة عرفت كيف تتمرد على هذا الغول. وخلقت من داخلها نصا جديدا هو القصة القصيرة جدا التي انتشرت كالنار في الهشيم في زمن الإنترنت حتى كاد كل مشتغل على النت كاتب قصة قصيرة جدا فيها الغث والسمين بالطبع ولكن الزمن كفيل بالغربلة.

للقصة القصيرة إمكانيات فنية لا تمتلكها الرواية توفر لها التعبير عن مشاغل الإنسان المعاصر لعل أهمها قصر الحجم مما يجعل القارئ يقبل عليها أكثر من الرواية التي تتطلب جهدا وصبرا على القراءة في زمن ما عاد يوفر كثيرا من الوقت لاستثماره في قراءة الأدب.

•••

لن تموت القصة القصيرة على الأقل في الأمد القصير، وهي كجنس أدبي قادرة على الحياة سواء بشكلها العادي الذي عرفت به منذ القرن التاسع عشر أو في شكلها المستحدث منذ خمسينات القرن العشرين

أي القصيرة جدا. فمازال حتى الآن كبار كتاب العالم يكتبون هذا الجنس الإبداعي ويتفننون في صياغة نصوص تشد القارئ وتجعله يستمتع بأحداث وشخصيات القصة القصيرة ■

كاتب من تونس

اهتمام هزيل

أحمد الخميسي

مكانة القصّة القصيرة اليوم لدى القرّاء هي جزء من مكانة الثقافة العامة الضعيفة لدى القارئ، فهي تعاني من هزال الاهتمام ذاته الذي يلقاه الأدب بشكل عام، في ظلّ اكتساح الثقافة المرئية والرقمية للساحة، وفي ظل الاضطراب الفكري والفني السائد. من ناحية أخرى نلاحظ أنه ما إن يبرز كاتب قصة ممتاز مثل محمد المخزنجي في مصر، أو غيره في البلدان العربية، فإن الاهتمام بالقصّة ينتعش ليؤكد أن القصّة ما زالت تشغل مكانها الأثير لدى القرّاء، وأن المسألة رهن بما يقدّمه مبدعو القصة في عالمنا العربي.

بالطبع جددت القصة القصيرة أساليب كتابتها بشكل حاسم بعد أن تخلت في الستينات عن شكل القصة التقليدية الإدريسية الذي رسّخه يوسف إدريس وسعيد حورانية وعبدالسلام العجيلي وآخرون. ثم جدّدت القصة أساليبها في الثمانينات باقتحام عالم الواقعية السحرية، والانفتاح الفكري على تيارات فلسفية وفنية مختلفة، إلا أنّ ذلك التجريب الكبير لم يفقدها أهم مميزاتها كشكل فني، لكنه منح تلك المميزات أجنحة لتحليق أقوى في أفق أكبر، وخلال ذلك صانت القصة القصيرة شكلها كجنس أدبيّ مستقل، ومع التداخل المشروط المدروس بين لغة الشعر والسرد القصصي، فإن ذلك التداخل لم يبتلع شكل القصة وفن السرد لصالح الشعر. معظم كتاب القصة القصيرة الكبار يتمتعون بلغة شعرية، لكن طبيعة اللغة الشعرية لا تعني أننا إزاء انتقال من السرد إلي الشعر.

لا أعتقد أن الرّواية دفعت القصة القصيرة إلى الخلف. ولم يحدث أبدًا أن دفع شكل أدبي شكلا آخر إلى الخلف. الأشكال المتنوعة التي تستند في حياتها وبقائها لضرورة تاريخية وفنية لا تزول، قد تبهت أحيانا، لكنها سرعان ما تعود متألقة. هناك الآن اهتمام خاص بالرواية يعود بالأساس لحاجة القراء إلى تفسير شامل للأوضاع الاجتماعية والإنسانية التي يعيشونها من دون أن يجدوا رؤية تفسر تلك الأوضاع في شمولها وتضافرها السياسي والاجتماعي. لكن ذلك لا يعني إزاحة أو زحزحة القصة القصيرة للوراء.

القصة القصيرة قادرة على التعبير بكفاءة عن واقعنا العربي الإنساني، المشكلة في كتّاب القصة وليس في القصة. المشكلة في النغمة وليس في القيثارة، وغير صحيح في اعتقادي أن كتّاب القصة القصيرة يهجرونها لصالح الرواية. لدينا أدباء لا يكتبون سوى القصة القصيرة، ويعكفون على تطويرها. وقد اتسعت القصة القصيرة عبر تاريخها الطويل للتعبير عن الهموم الكبيرة بمختلف أنواعها، ومازالت قصص أنطون تشيخوف تبز في عبقرية ذلك التعبير روايات كاملة، وأيضا قصص أو. هنري، وأندريه بلاتونوف، ولويجي بيراندييللو، وغيرهم. لقد أثبت ذلك التاريخ الطويل من الإبداع أن بوسع القصة كجنس أدبي أن تفتح ذراعيها لأكبر الهموم وأن تعبّر عن ذلك باقتدار عبقري. وهناك قصص قصيرة كتب لها أن تتمتع بالخلود أكثر من عشرات ومئات من الروايات.

وأرى أن مستقبل القصة القصيرة ممتد ومفتوح، إما انتعاشها ورواجها، أو بالعكس شحوب الاهتمام بها، فالأمر مرهون بشروط أخرى مثل: حالة الثقافة العامة، واهتمام الصحف الثقافية بذلك الجنس الأدبي. سكان مصر الآن تسعون مليون نسمة، وليس لدينا سوى ثلاث مجلات ثقافية؟ من أين للقصة أن تنتعش؟ هذا يشبه أن تطالب سمكة بالحياة في الصحراء. مستقبل القصة رهن إلى حد كبير بالاهتمام الثقافي بها، لكنها في كل الحالات ستواصل البقاء والتطور وتمنح الناس المزيد من اللحظات الجميلة الغنية بالشعور والفكر ■

كاتب من مصر

الرواية والقصة القصيرة والحيرة بينهما

أحمد سعيد نجم

سأعترف بداية بأن انشغالاتي في الأعوام الماضية بدراسة تاريخ منطقتنا في كافة حِقَبه، والإغراءات اللامتناهية التي قدّمها البحث التاريخي لمخيّلتي المولعة أساساً بفن القص، لا تمكّنني الآن من إطلاق أحكام قاطعة فيما يتعلق بحركة الإبداع العربي المعاصر. فقد فاتني الاطلاع على الكثير من الانجازات، وبعضها، كما قرأت في كثيرٍ من الدراسات، على غاية من الأهمية. وبعضها الآخر، وهو الأغلب، لا يستحق أن نضيع الوقت في قراءته. وبالإجمال فمن المؤكد أن الرواية كجنس أدبي هي المهيمنة الآن على حركة الإبداع الثقافي، ليس في منطقتنا العربية فحسب بل وعلى مستوى العالم. وهي لم تتمكّن من تهميش القصة القصيرة فحسب، بل وباتت تشكل تهديداً جَدّياً لفن الشعر، الذي يتّجه لأن يكون إشكالية بأكثر منه ملاذاً.

ولو قصرنا حديثنا عن القصة القصيرة فحسب فستُفاجئنا الحقيقة الأساسية المرّة بأن هجران ذلك الفن نشأ، وقبل كل شيء من هجران الكتّاب أنفسهم لذلك الفن، بعد أن كنا شهدنا فورةً رائعة له في خمسينات وستينات وسبعينات القرن العشرين. وقد تَولّد لدى الكثيرين انطباعٌ مخادع بأن الرواية أكثر مهابةً، وأن ناشرها متوفِّرٌ دوماً، بأسهل مما يتوفّر ناشرٌ لمجموعة قصصية، حتى لو

كانت متميّزة. وأن الرواية، إن حصدت نجاحاً، فهي أكثر مردوداً من الناحية المادية والمعنوية.

إن تحصيل الشهرة في كتابة القصة القصيرة يحتاج إلى مراكمات طويلة لإنجازات قد تبدو للوهلة الأولى صغيرة، ومبثوثة في المجلاّت والجرائد، المتباعدة زمنياً وجغرافياً. القصة القصيرة أكثر إنهاكاً للكاتب، والإغراء الموحي بأنها برهة قصيرة يجري انتزاعها من الحياة، وتسليط أضواء قوية عليها، تغري كل مبتدئ بالكتابة بتجربتها بدايةً ليكتشف أنها أعقد بكثير مما يتخيّل. أو هي أكثر تطلُّباً على حد تعبير الروائي الأمريكي فولكنر.

وفي حين أن طول الرواية زمنيّاً، وزحمة التفاصيل وتنوعها، ووفرة الشخصيات واختلاف أمزجتها، كلها مزايا تمكّن الروائي من إخفاء متاعب الكتابة، والعيوب المصاحبة لها، فإن القصة القصيرة إن جرى النظر إليها باعتبارها تشبه رمية سهم، على حدِّ وصف الروائية التشيلية إيزابيل اللندي لها، فلا مجال فيها عندئذٍ للخطأ. فهي إما أن تصيب هدفها أو لا تصيبه وما من خيار ثالث. أو بكلماتٍ أوضح: إما أن تكون قصة قصيرة أو لا تكون.

وهنالك عوامل كثيرة تدفع بالمبدعين إلى هجر القصة القصيرة. وكثيراً ما يميل الكتّاب للاستعانة ببعض من السيرة الذاتية كأنساغ لرواياتهم، في حين أن مثل تلك المادة تخيف كاتب القصة القصيرة لأنها تورث الندم وتشكل قوة سالبة ومعيقة لاكتمال فضاء النص القصصي القصير. ويلعبُ تشتت الكتاب عن مجتمعاتهم الأصلية دوراً في فقدانهم للبوصلة التي توجّههم إلى حيث توجد المادّة الخام التي يستقون منها تلك البرهات القاسية في الوجود الإنساني، وهي برهات ستعذبهم في أرواحهم قبل أن تعذبهم في الطريقة المضنية التي سيحوّلون فيه ما يرونه إلى أدب إنساني، يرفع من قيمة البشري، في وقتٍ يرينا إياه في أبأس أحواله.

وفي الحقيقة فإنه وبسببٍ من الحضور المتأخر لأدبنا العربي إلى ركب الإبداع العالمي المعاصر، وهو حضورٌ ابتدأ عملياً مع عصر النهضة أواخر القرن التاسع عشر، فإن المدارس الفنية والأدبية في ثقافتنا العربية المعاصرة تولد وتتطور سريعاً، وقد تصل إلى موتها دون أن يكون لذلك كله ارتباطٌ مسيّس بالتغيرات المجتمعية، وما يرافقها عادةً من صعود فئات اجتماعية، وانزياح أو انسحاق فئات مجتمعية أخرى.

ويمكن تلمّس التغيرات في الأشكال، وفي سرعة التنقل بينها، عبر مقارنة مجموعة قصصية لكاتب معيّن بمجموعته التالية. وأحيانا تجد في المجموعة الواحدة انتقالات مفاجئة من القصة التقليدية إلى الحديثة وما بعد الحديثة وصولاً إلى القصة القصيرة جداً. وهكذا فقد جاء التجديد في ثقافتنا العربية وفي كثير من حالاته استجابة لإلحاحات جمالية أفرزتها ثقافة الكاتب وموقفه الفكري بل وحتى السياسي من مجمل ما يدور من حوله، وليس نتاجاً لتفاقم حالة فكرية لحضارةٍ أوصلتها تجربتها المديدة والمضنية إلى استحالة المضيّ إلى الغد عبر البُنى الفكرية والجمالية للماضي.

ورغم الجهود الحداثوية كلها ما يزال حنيننا كله متجهٌ إلى القصص التي كتبها الرواد الأوائل: بو وموباسان وتشيخوف. لا بل إن نقد القصّة القصيرة كفنّ كان وما يزال يدور في فضاءات ما كتبه بو عن طول القصة والأثر الذي ينبغي أن تتركه، وما كتبه هيمنغواي عن رأس جبل الجليد، والنصيب المتروك من عملية القص لمخيلة القارئ. وأذكر من خلال تجربتي الشخصية أوائل السبعينات من القرن الماضي. وفي تجربةٍ تتمازج فيها الدهشة والألق اللذان تخلّفهما مهابة القديم، ورغبة عارمة باقتناص كل جديد، نحجز من خلاله مواقع لأنفسنا لم يجرِ احتلالها من الآخرين، أذكرُ حرصنا على الدوام على أن تحتوي قراءاتنا على النماذج الكلاسيكية لفن القصة القصيرة جنباً إلى جنب مع أحدث الإصدارات الحداثوية، بحدود ما كانت مكتبات دمشق تستطيع تأمينه يومذاك.

وعلينا هاهنا أن نميّز بين الحداثة والتجريب. ففي حين أن الحداثة قد تغدو مع الأيام ذائقة عامة، ومعبراً لا بد منه للأجناس الأدبية كافة، فإن التجريب يظل في كثير من نماذجه، عندنا وعند غيرنا رغبة فردية طموحة للّعب بالأشكال وأخذها إلى أمدائها القصوى. ولسوفُ يُقرأ ذلك التجريب لاحقاً باعتباره شاهداً على عبثية اقتحام المجهول، وعلى جمالية ذلك العبث في آنٍ معاً، وسنتذكر دوماً بأن التوازن المدهش بين العناصر المكونة لما ننتجُهُ هو ما يخلق الحياة، ويجعلها جميلة ومرغوبة، في حين أن رؤية الأجساد على مشرحة التجريب وإن كانت توفّر لنا معرفةً أكبر إلاّ أنها تسلب منا البهجة اللازمة كي نقبل شرطنا الوجودي، ونعيش معه جنباً إلى جنب.

وكل ما قلناه عن تراجعٍ لشعبية القصة القصيرة وابتعاد الكثيرين من الكتاب عن مزاولتها لا يعني بأيّ حالٍ من الأحوال أنها انتهت كفنّ قائم بذاته إلى غير رجعة. وعلى العكس تماماً فإننا نجدُ، وبشكل خاص في أدب أميركا اللاتينية،و في الولايات المتحدة منذ عقد التسعينات، عودة قوية للتعبير من خلال القصة القصيرة عن هموم الناس ومتاعب عيشهم. وما ينقص عندنا وعند غيرنا من الشعوب، هو الحضور القوي لأسماء يرتبط إبداعها ووجودها بفنّ القصة القصيرة. وهذا الأمر قد يتطلب مرور بعضٍ من الوقت.

وكما أشرتُ سابقاً فإنّه يمكن لرواية واحدة ناجحة أن تصنع لكاتبٍ ما شهرةً لا تستطيعها مجموعة قصصية ناجحة ومبهرة. وستبقى القصة القصيرة لغزاً وتحدّياً ليس سهلاً حتى لكبار الكتاب. إنها، وبكل تأكيد، ليست شكلاً ثانوياً مهملاً نصوغ من خلاله كل ما لا يمكن أن يمتد ليغدو رواية. إنها الفن الأقدر على اصطياد البشر في أشد حالات بؤسهم، ومعها، وفيها لا أبطال ينعشون الوجدان الجمعي، بل مهمّشون يذكّروننا دوماً بمشكلاتنا الوجودية التي تقف حائلاً بيننا وبين أبسط مقومات الحياة. إنه ومنذ معطف غوغول أكثر الفنون تجولاً في دواخل المهمشين في هذا الكون القاسي.

والفنون لا تدفع، بالعادة، غيرها إلى العتمة، فالبشر واهتماماتهم هي ما يدفع فنّاً إلى الصدارة، ويقصي آخر إلى البرهة المعتمة، ومع ذلك فإن الأفق المعرفي والمجتمعي الذي أفرز القصة القصيرة، وأفرز أبطالها وعناصرها، وشكّل تناولها لكل ذلك ما يزال قائماً، وهو وليد العقلانية الأوروبية وعلاقتها بأزمة الوجود البشري.

وفيما يتعلق بالمقدرة على عكس مجتمعٍ كاملٍ، وفي حقبة تاريخية محددة، بكل ما يرافق تلك الحقبة من إنجازاتٍ وعذابات فإن القصة ستخسر السباق أمام الرواية بما تنطوي عليه من إمكانات موسوعية، وملحمية، ومقدرة على الإفادة من التاريخ والعلوم الإنسانية، وضمُّ ذلك كله تحت جناحيها، فإنها الأقدر، إن كان هذا بالضبط هو المقصود. ومثل ما قلناه عن القصّة القصيرة يمكن أن يقال عن الشعر أيضاً. فبحكم التكثيف والرغبة في التقاط الجوهريّ، ونبذ كل ما ليس له لزوم، يصبح الطلب من القصة القصيرة، والشعر أن يتّسعا لما تتّسعُ له الرواية ضرباً من المحال. فكل الفنون تؤدي وظائفها من خلال ما تتيحه عناصرها المكونة لها، وبهذا المعنى تتماثل من حيث الأهمية والتأثير قصيدة "الأرض اليباب" لإليوت مع رواية "يوليسس" لجيمس جويس.

وأخيراً فإنني أعتقد أنه لا خوف على فن القص إجمالاً، وإن كانت هنالك، كما أتخيّل، مخاوف جديّة تطاول الشعر. فالفنون الجديدة التي عرفتها البشرية ابتداءً من أوائل القرن الماضي كالسينما والدراما التلفزيونية ستجعل الحاجة ماسةً دوماً لمن يبتدع قصصاً جديدة، وإن ذلك الأمر، مضافاً له ما تقدمه الثورة الرقمية الافتراضية من آفاق معرفية، وآفاق أسهل من أجل نشر الإبداعات، ستتيح إمكانات أكبر لفن القص، وإن كانت ستمحو، كما يقول الروائي البيروفي ماريو فارغاس لوسا في حوار له مؤخراً مع التلغراف البريطانية، الفواصل بين مبدع وآخر، وستمنحنا نصوصا مسليةً، وقوية، ولكنها شيء آخر غير الأدب الحقّ.

وعلى العموم فالحياة نفسها، قبل البشر، هي من يحكم على فنّ ما بالموت أو بالاستمرار. وستظل بنا رغبة دائمة أن نشترك، نحن والقارئ، في لعبة استكشاف ما قاله المبدعون في أعمالهم، وسنظل ننظر إلى قمة الجبل الجليدي وشيءٌ من أرواحنا يبحث هناك عن الذي لم، وربما، لن يُرى، ولا يعرفه سوى الأبطال الذين فتحوا نوافذ لمخيّلاتنا لا لنفضح حياتهم وأسرارهم التي قد يراها البعضُ غير ذات مغزى،لاولكن كي نفضح الشرط الإنساني، الذي جعلهم منبوذين، وهامشيين، وغير جديرين بالحياة في نظر مَنْ حولهم ■

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات

مستقبل منير

حسن علي البطران

الأجناس

الأدبية والإبداعية متعددة منها الشعر والرواية والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدًا والمسرح وغيرها، والقارئ العربي يتذوّق كل هذه الأجناس وقد يميل إلى جنس أكثر من الآخر حسب ذائقته وجنس القصة القصيرة والقصة القصيرة جدًا يحظى بمبدعين كثيرين ومتذوّقين وقراء يتواكب حجمهم وهذا الجنس الإبداعي.

وهنالك في كل جنس إبداعي أركان أساسية لا بد منها، ومع هذا تختلف من مبدع إلى آخر في تناولها والأسلوب والتكنيك المتّبع والممارس فيها، فهي كالألوان قد تتباهت عند مبدع وتظهر زاهية عند آخر، وهذا ليس عيبًا بل جمالاً فيها وهي كغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى تتواكب والعصر الذي تكتب فيه مع الاحتفاظ بالسّمات الأساسية فيها كقصة قصيرة .

والتجريب يظهر في كل جنس أدبي ويعطيه دافعية للتطور للوصول في كثير من الأحيان إلى تعميق السمة الجمالية فيه، ولعل العصر الذي تكتب فيه القصة القصيرة فيه سماته وخصائصه، وهذا بشكل تلقائي تظهر في كل إبداع أو جنس بما فيها القصصي وتعتبر من حسنات هذا الجنس أو ذاك شريطة عدم الهدم في المكون الأساس في البناء القصصي.

وتشهد التحوّلات المواكبة للحياة عدة تغيرات وقفزات، ويشاهد منها الجميل والأجمل ودون ذلك أيضاً وهذا لا يكون بعيداً عن الإبداع ومنفصلاً عنه وبالتالي لغة الجنس الإبداعي تتأثر بالمحيط بها من تحولات وتغيرات، وهذا ما يلاحظ على كل الأجناس ومنها ما يعرف بتداخل الأجناس حيث تجد الشعرية في القصة القصيرة والحكائية والقصصية في الشعر والنصوص الأخرى ولكن مع بقاء كل جنس محتفظاً بمكوناته وأركانه.

والقصة القصيرة إبداع جميل له مكانته وقوّته ولمعانه وبروزه والدليل ظهور مئات المجموعات القصصية في المجتمع الواحد من فترة إلى أخرى وكذلك فوز القصة القصيرة بجائزة نوبل في الدورة قبل الماضية لدليل على بقاء هذا الجنس وتطوّره ونموّه مع بقائه، ولا يعني انتشار القصة القصيرة جداً تنازلاً عنه بل هو تعزيز له أي للقصة القصيرة وإعطاؤها المكانة اللائقة بها ومع احتفاظ القصة القصيرة جدا في مكان آخر خاص بها وبسيمات وأركان مختلفة إلى حد ما عنها ومن هنا أقول أن القصة نوعان مختلفان هما «القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً، وكلاهما يشكّل جنساً مختلفاً عن الآخر ولكل منهما مبدعوه ومتابعوه وهذا يحسب لصالح الإبداع والأجناس الأدبية.

والرواية لم تدفع بالقصة القصيرة إلى العتمة، والدليل كثرة المجموعات القصصية التي تصدر من وقت إلى آخر.. نعم ربّما الرواية سحبت البساط قليلا من تحت الأجناس الإبداعية بما فيها القصة وارتفع صيتها ولمعت صورتها، ولكن ليس على حساب القصة والأجناس الأخرى لدرجة الوصول للعتمة، وطبيعي أن يبرز جنس على آخر في وقت ما، وهذا يعني أنّ هنالك تبادلاً للأدوار في البروز حيث ظلّ الشعر مسيطرا قروناً عديدة واليوم وقت الرواية وغدا القصة والقصة القصيرة جدًا التي أخذت تسيطر على الساحة الإبداعية انتشارا في الآونة الأخيرة.

وكل جنس إبداعي يعبر عن المتغيرات التي تحصل في الواقع المعاش كون الإبداع في حد ذاته نتاج بشري وليس بالضرورة الرواية هي التي تقوم بتلك الأدوار ولكن ربما مساحتها هي العامل المساعد على إبراز ذلك أكثر من غيرها ولكنّها لا تغني عن غيرها.

ولا أعتقد أن كتّاب القصة القصيرة يهجرونها إلى الرواية، كون الرواية جنسا والقصة القصيرة جنس آخر والقصة القصيرة جدا جنس ثالث فكل هذه الأجناس إبداع والمبدع يحق له التجريب والتغيير بعيدا عن الهجر والهجران.

والقصة القصيرة لا يوجد بها أيّ قصور وأنها قادرة على حمل ووصف وإطلاع هموم مبدعيها حيث المبدع يستطيع إبراز ما يريد في أيّ جنس فكثير من المبدعين يظهرون الهموم والانشغالات من خلال القصة القصيرة جداً فكيف لا يبرزونها من خلال القصة القصيرة وهي الأكثر مساحة وتوسعاً.

والإبداع يبقى إبداعاً في أيّ وقت ومكان بغض النظر عن نوعه

وهذا يعني أن مستقبلا منيرا لكل جنس أدبي وإن خفت يوما ما ولعل المستقبل يزيد من مكانته وأن يغير في بعض الملمح فيه نظراً لطبيعة هذا أو ذاك المستقبل ولكنّ المستقبل لكل جنس هو كفيل بالحفاظ عليه وللقصة كما أتوقع مستقبلاً زاهراً أكبر مما هي فيه الآن ■

كاتب من السعودية

تراجع مرحلي

حنان بيروتي

مكانةُ القصةِ القصيرةِ في تراجعٍ مرحلي، وهذا تشخيصٌ للواقع ولا يمسّ القيمة الأدبية لجنس القصة القصيرة الذي لا يموت، لكنه أمرٌ واقعٌ، تتصدُّر الروايةُ المشهد الإبداعي، لأنّها فن التفاصيل والرؤى، والقصة فن الالتقاط واللمحة، وفي ظل الظروف الثقيلة وزخم الواقع المعيش المزحوم بالتحديات والاختراقات للروح وللضمير الجمعي العربي والإنساني نجد الرواية تتسيَّد وتشكل سقفا وملاذا للروح المرهقة، بينما القصة تشبه مظلة لا تقي برد الواقع لحظة الهروب. إضافة لانتشار شبكات التواصل الاجتماعي وغيرها جعل الشذرة سيدة العالم الافتراضي والرواية سيدة المشهد الثقافي الواقعي.

بالتأكيد جددت القصة القصيرة من أساليب كتابتها، لكن التجديد لا يكون بالمنحى الإيجابي دائما لكنه حقٌّ مشروع، والتجريب يضيف للفن الأدبي ويأخذ منه، لكن التغريب والإغراق بالغموض والرمزية ربّما أفقد القصة القصيرة ما تتصف به من بنية فنية تتفرّد بها وتجذب المتلقي.

ربما في بعض النصوص تحوّلت لغة القصة القصيرة لتصبح أقرب إلى الشعر وفضاءاته منها إلى السرد، لكن ينبغي أن يُشذَّب النص القصصي من فائض الكلمات والتراكيب حتى وإن كانت مزينة بلغة شعرية، إن لم تخدم البنية الفنية للقصة. وتظل اللغة الجميلة ثوب الأدب بصرف النظر عن جنسه.

وأرى أن مكانة القصة القصيرة تراجعت مرحلياً لكنها لا تفقد هذه المكانة لأنَّ الحياة هي نسيج من قصص مبعثرة وأحداث ومواقف ترتبط معا بطريقة غامضة وتنتظر من يكشف الخيط الخفي الذي يجمعها معا.

للرواية مكانتها المتألقة مرحلياً وهذا -كما أرى- زمن الرواية لكن الساحة تتسع وتستوعب وتتعطش لكل الألوان الأدبية والفيصل هو صدق وأصالة وإبداع ما يقدم وليس جنسه، ولا أرى أنّ ثمة فنا أدبيا قادرا على التعبير عن الراهن العربي والإنساني اليوم، فما يحدث يفوق قدرة العقل على الاستيعاب، والأدب الحقيقي ليس انفعاليا ولا هو تجاوب فوري، القصة لقطة وموجز سريع واختزال، كل قصة تشبه لقطة لكن لنعترف بأنّ ثقل الواقع عربيا وعالميا يناسبه أكثر الرواية ولكن هذا لا يقلل من دور ومكانة القصة القصيرة. الرواية أقدر على التعبير ورصد الحياة بعمق وتصوير الإنسان في صراعه مع الحياة وتعاطيه مع الوجود، والظروف المجللة بالسواد.

ويعدّ هجران أغلب القصاصين كتابة القصة القصيرة إلى الرواية، ظاهرة لافتة ربما تضيق القصة القصيرة بزخم وتدافع وتداعي البوح والرؤى والأفكار، وليس في هذا قصور لكن القصة القصيرة لا تحتمل زخم التفاصيل ولا تستطيع أن تستوعب ملامح تجربة مكتملة بينما الرواية تمنح كاتبها مساحة فسيحة، وتترك له حرية الغوص في عمق الشخصيات وتحليل الأحداث وتوظيف الواقع ورصد المرحلة، وبث الأفكار، ورسم لوحة من الحياة بكل أبعادها وتفاصيلها ونبضها.

القصة القصيرة تمرّ بمرحلة تراجع، لكن وجودها كجنس أدبي قادر على العيش والتعايش والتجدد والبقاء ■

كاتبة من الأردن

حبة باندول

خديجة النمر

القصة ليست شائعة كالرواية، ولا تنال الاحتفاء الذي تناله الرواية رغم أن تحليل الظروف الموضوعية يقودنا إلى استنتاج غير واقعي وهو افتراض تقدّم القصة على الرواية باعتبارها أكثر تناسبا مع الوقت الضيق وتفضيل المتلقي للفكرة المضغوطة سريعة الهضم.

•••

هناك تقنيات متعددة لكتابة القصة القصيرة، الآن وربما تكون هناك عودة إلى استغلال القصة في الفيلم القصير مما أنتج طرقا إبداعية جديدة في عرض الفكرة. منها القصة القصيرة جدا والتي تم انتهاكها وتفتيتها تماما بمعول التجريب. واليوم هنالك اعتماد كبير على اللغة يسبب إهمال غير مبرر للمحتوى كفكرة وحدث.

•••

القصة أشبه بزيارة الصيدلاني لأخذ حبة بانادول مسكّنة. بينما الرواية تشبه مراجعة مستشفى متعدد التخصصات بحيث تبحث عن حلّ لكل مشاكلك في مكان واحد، ولا شك أن الكاتب يرتاح أكثر في كتابة الرواية، حيث من خلالها يمكنه وببساطة أن يجد مكانا لكل ما يريد قوله «ويفش خلقه». وأظن أن فن القصة القصيرة سيعيش برافد السينما، بالإضافة إلى أن بعض المناطق لم تُطرق بعد في القصة القصيرة. يمكن مثلا دمج التاريخ أو قصص الرحلات أو حتى المعلومات الطبية والعلمية في القصص القصيرة.. والأمر يحتاج إلى مهارة أسلوبية من القاص فقط.

كاتبة من السعودية

علامة فارقة

رشيدة الشارني

ممّا لا شك فيه أن مكانة القصّة القصيرة قد تراجعت اليوم مقارنة بالرواية ولكن هذا لا يعني أبدا التقليل من شأنها كفنّ له خصوصيّات ومميّزات وتجارب على غاية من الأهمية، هناك حالات وظواهر لا يمكن سوى لفنّ القصّة القصيرة أن تحيط بها وقد يكون تشعّب الواقع الذي نعيشه اليوم ووجود جيل من المثقفين الملمّين بفنّ الرواية كجنس أدبي قادر على احتواء هذه التشعبات والمفارقات وراء حضور الرواية بكثافة وسرقتها الأضواء من القصّة، لكلّ كاتب الحريّة في اختيار الشكل الذي يراه مناسبا للولوج إلى الحقيقة وكم من عمل سرديّ كتب لا يملك من صفة الرواية سوى الكمّ الكبير من عدد الصفحات وكم قصّة قصيرة على كثافتها ومتانتها سجّلت علامة فارقة في تاريخ الأدب، للأسف هناك اهتمام بالغ على المستوى الأكاديمي والإعلامي بالرواية على حساب القصّة كما أن تخصيص جوائز مالية عالية في مسابقات للرواية جعل حضور القصّة يخفت ويتراجع.

•••

يعتبر القصّ أو الحكي من أقدم الفنون التي عرفتها الإنسانية وقد نشأ مشافهة قبل أن يدوّن، ما يعرف بالميثولوجيا الإغريقية وقصص ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة والقصص القرآني والبخلاء للجاحظ ومقامات بديع الزمان الهمذاني وكتاب الفرج بعد الشدّة للقاضي التنوخي وحتّى الأناشيد الجنائزية كلّها مراجع مهّدت لبروز القصّة القصيرة بالمفهوم الحديث باعتبارها تقوم على الإخبار وفنّ الحكاية، ولكن هناك مؤشرات كثيرة توحي بأن القصّة انبثقت أيضا من الشعر، فكثيرا ما نقرأ قصصا مترعة بروح الشعر وأخرى بها مواقف شعرية على غاية من العمق، وهذا لا يعني الحطّ من قيمة النثر ولكن ارتقاء المبدع بلغة القصّ وتكثيف الحدث واختزال الموقف إلى الجوهر وإصرار المبدع على التجريب، وكلّها مسائل جعلت من القصّة فنّا متجدّدا وديناميكيّا ومواكبا للراهن والمتغيّر والمستجدّ في حياتنا اليومية.

•••

للتجريب في السرد وجهان مختلفان، الأوّل يفتح لفنّ القصّ عوالم وآفاقا رحبة والثاني ولفرط التركيز على مهمّة التجريب يفقدها جوهرها، ففي تونس على سبيل المثال القصّة القصيرة متطوّرة جدّا ولا ينفكّ كتابها يجرّبون ويجدّدون، ولكن في اعتقادي هناك مسائل جوهرية ينبغي المحافظة عليها ولا يمكن للقصّة أن تستقيم دونها وهي وحدة الموضوع وكثافة السرد والمفارقة أو النهاية غير المتوقّعة، وبالنسبة إليّ تظلّ الحكاية هي جوهر القصّة القصيرة وروحها فيها يتجسّد المعنى وتظهر الصنعة، تكاد الآن كثير من المحاولات تعصف بالقصّة القصيرة لعدم أخذها بعين الاعتبار أيّ مقوّم من مقوّمات التقنية القصصية.

•••

أكثر كتّاب القصّة يدركون ببساطة أنّها تقوم على السّرد ولكن سعي المبدع نحو تشذيب اللّغة وتكثيفها جعلها تبدو أقرب إلى الشعر باعتباره أرقى درجات الخطاب ولكن الإشكال يتمثّل في سقوط النّص في التلغيز المفرط وهو ما من شأنه أن يبتعد به عن الحبكة القصصية ومتعة القصّ، ويمكن أن نذهب أيضا إلى العكس وهو أنّ هناك من يكتب الشعر بروح القصّ وعلى أيّ حال فإنّ السرد العربي كان دوما خلاّقا متلاحما مع الشعر ومع الفلسفة وغنيا ومتجدّدا على الدوام.

•••

لا أعتقد أن القصة القصيرة فقدت أو هي مقبلة على أن تفقد مكانتها. إنّ تلاحق الأحداث في العالم العربي وزخم الواقع وخطورة المرحلة التي نمرّ بها تستدعي حضور جميع الفنون للوقوف ضدّ انهيارنا كحضارة عريقة، الفنون بجميع أنواعها هي الثورة الحقيقة التي علينا أن نخوضها، ينبغي أن يعود الاهتمام بفنّ القصّة القصيرة على مستوى النّقد وتنظيم الندوات وتخصيص جوائز تشجيعية لكتّابها، الواقع العربي صار على درجة من الزخم والخطورة وعلينا كمثقفين ومبدعين أن نخوض بدورنا هذه المعركة الشرسة ضدّ محق كياننا كحضارة ووجود بشتى الأساليب الفنية.

•••

الاهتمام بالرواية على حساب القصّة القصيرة بات جليّا في السنين الأخيرة ومن الطبيعي أن تتخفّى القصة القصيرة على أهميتها خلف الدعاية للرواية ولكن علينا أن نخلق آليات حضورها كتنظيم ندوات خاصّة بالقصّة وإنشاء ورشات سيناريو لتحويل القصص إلى أشرطة تلفزيونية وتخصيص جوائز ذات قيمة عالية للقصّة القصيرة.

•••

وفي الحياة اليومية نواجه يوميا سيلا من الأحداث والذكريات والأحاسيس المعقّدة غالبا ما تنطلق الأفكار من الهامش والصادم لتعلو إلى المجرّد والرمز، فالقصّة القصيرة هي فنّ التقاط الظواهر الغريبة والمواقف الاستثنائية وتحويلها إلى سياق فنّي بديع، والرواية أيضا تقوم بأعباء الإحاطة بهذا الواقع وتسعى باستمرار إلى تمثّله وتخييله والارتقاء به إلى مستوى الشهادة التاريخية، كلّ نصّ إبداعي يطرح سؤالا وأسئلة القصة والرواية لا تختلف كثيرا عن بعضها البعض.

ربّما يهجر بعض القصّاصين كتابة القصّة القصيرة إلى الرواية لأن الرواية تحرّرهم من شروط القصّ وتقنياته وتخلق لهم عالما أرحب للسّرد، فبالرغم من أهمية القصة القصيرة تظلّ الرواية الجنس الأدبي الذي يتسع لجميع الفنون والجامع لها، إنّها أشبه بمعمار يشيّد المبدع تفاصيله الجمالية عبر تفجّر التفاصيل وتنوّعها، كلّ مبدع ينشئ عوالمه الخاصة عبر هذا المعمار ويبتكر لغته وممرّاته، في الحياة، فهناك كمّ هائل من التجارب يستحقّ أن يكتب ولكن أساليب الكتابة وعمقها ومدلولاتها هي التي تميّز كاتبا عن آخر.

•••

تشكّل القصّة القصيرة علامة فارقة في الأدب وهناك من الكتّاب العالميين من أخلصوا لها ولم يكتبوا غيرها وكما ذكرت فإن القصّة القصيرة متميّزة جدّا في تونس وهناك مجاميع قصصية صدرت

في السنوات الأخيرة فيها الكثير من الحرفية والتجديد، أنا متفائلة بمستقبل القصّة وأرى أنّ الاهتمام بها يتوقّف على مبادرة المسؤولين في الهياكل الثقافية على رعايتها وتشجيع كتّابها ■

كاتبة من تونس

تأشيرة عبور إلى الرواية

روضة الفارسي

رغم تراجعها إعلاميا فإن القصّة القصيرة ماتزال تحظى بمكانة جيّدة بين الفنون الكتابيّة ولا تزال تستقطب اهتمام القرّاء وتغري الأدباء بالتّجريب والخوض في غمارها. ولا ننسى أن أكبر كتّاب الرّواية في عالمنا العربي قد أخذوا تأشيرة عبورهم للرواية من القصّة القصيرة. إن الفنون الكتابية تتداخل باستمرار وتأخذ من بعضها البعض وهذا ليس نقيصة بل بالعكس هو ثراء لهذه الفنون، أعتقد أن فكرة التّنافس بين الفنون هي فكرة مغلوطة فالكتابة القصصية لا تنفي الرواية ولا الشعر. ولا تطور الرّواية يخفي بريق القصّة وتكثيفها العالي. الكتابة غابة استوائية يعيش داخلها الشجر والنباتات والأعشاب المزهرة وغيرها. لا ينفي وجود واحدة وجود الأخرى وخصوصيّتها.

إن أهمّ ما يميّز القصّة القصيرة عن الأجناس الأخرى هو تجدّدها الدّائم وانفتاحها على آفاق التجريب، ما يجعلها جنسا متطوّرا على الدّوام ويمكّنها من التفتّح على الأجناس الأخرى وأن تتغذّى من مشارب شتّى. ولعلّ القصة القصيرة جدّا هي التّعبير الأمثل عن هذا التطوّر الدّاخلي الذي عرفته القصة.

•••

إن التّجريب أو التّطوّر سواء ذاك الذي ينبع من داخل الجنس أو الذي ينتج من تلاقح أجناس أخرى يهمّ أوّلا تقنية الكتابة أو شروطها الفنّية فما كان يُعدّ ضروريا في نقد القصّة القصيرة كجملة البداية أو القفلة الصادمة المفاجئة لم يعد الآن كذلك. أمّا مواضيعها أو حقل اشتغالها فقد غدا رحبا يكاد لا يُحدّ فلم تعد الواقعيّة هي المجال الوحيد للقصّة القصيرة فقد أنتج خيال القصّاصين القصّة النفسيّة والقصّة الحوارية الممسرحة وقصّة الخيال العلميّ والقصّة المونولوج وغيرها.

هل تحولت لغة القصة القصيرة لتصبح أقرب إلى الشعر وفضاءاته منها إلى السرد؟

لئن استعارت بعض القصص اللّغة الشّعريّة أو الصّورة الشعرية لإضفاء مسحة شاعرية على الكتابة فإنّ أسس السّرد أو الحكي تظل هي المقوّم الأساسي في فنّ القصّة. لا بدّ من الحكاية لتولد القصّة، حتى في نمط حداثيّ كالقصّة القصيرة جدّا (ق.ق.ج) نبحث دائما عن الحكاية وإن كانت ومضة أو احتماليّة.

•••

للقصة القصيرة عشّاقها ونقّادها وقرّاؤها الذين يتابعون تطوّرها ولا ننسى أن من بين الفائزين بجائزة نوبل الأخيرة كاتبة قصّة قصيرة وهذا دليل على أهمّيتها بين الأجناس الكتابيّة. صحيح أن الرواية جنس مغر ومستوعب لبقيّة الأجناس لكنّ سحر القصّة القصيرة التي تشرب كفنجان قهوة مركّزة لا يمكن الاستغناء عنها. نعلم أن الجوائز الأدبية ركّزت في السّنوات الأخيرة على الرّواية وهذا في اعتقادي ما أغرى الكثيرين بالتّوجّه نحو كتابتها، ولعلّنا نرى إحدى المؤسسات العربية الكبرى تبعث مثل هذه الجوائز في فن القصة القصيرة حتى يعود اهتمام الإعلام والكتّاب بها.

•••

لا يمكن لأيّ جنس كتابي أن يعبّر وحده عن عالمنا المجنون، ربّما "مسرح العبث". لكن القصّة القصيرة تظل دائما وفيّة لواقعها تولد منه لتحلم به تنقده لتغيّره تبيّن عيوبه لتأمل بتحسينه. القصّة القصيرة لها أساليبها الخاصة في التّعبير عن واقعها ومحلّيتها وتجرّها في بيئتها هما خاصّيتها الأساسيّة ومن هذه الخصوصيّة تواصل نحت كيانها ووجودها في ظل طغيان الرّواية إعلاميّا. وحسب قراءاتي فإن أفضل ما عبّر عن الواقع العربي بعد ما سُمّي بالربيع هو القصة القصيرة لأنّها تستقي عيّنات ولا تطلق أحكاما أو شعارات ولا تحتاج ما تحتاجه الرّواية من وقت طويل لاستيعاب الأحداث مهما كانت جليلة.

•••

أعتقد أن إغراءات الرّواية لا تقاوم، إغراء شساعتها وتداخل أساليب الكتابة داخلها، إغراء تعدّد شخوصها ومناخاتها. لكن أعيد فأقول إن القصّة القصيرة جنس لا يمكن الاستغناء عنه. أنا جرّبت الكتابة في الجنسين، ورغم حبّي للرّواية فإنّ الحنين يعيدني أحيانا لحميميّة القصّة وجرعتها النقديّة المركّزة. ومستقبل القصة القصيرة مرتبط أساسا بإرادة كتّابها الذين يمكنهم تطوير أساليبها وبثّ روح جديدة داخلها. لا يمكن للقصة القصيرة أن تتطوّر إلاّ إذا آمن من يمارسها بما يمكن للتجريب أن يفتحه داخلها من آفاق رحبة ■

كاتبة من تونس

فن إثارة الدهشة

سعيد الكفراوي

يبدو أن هناك عودة للاحتفاء بالقصة القصيرة؛ ففي الثمانينات والتسعينات كان هناك رحيل إلى الرواية باعتبارها الشكل الذي يعبّر عن علاقة الكاتب بالمتغيرات في الحياة، في هذه الحقبة كانت القصة القصيرة موجودة عند كتابها القدامى من جيل الستينات الذين لم يكتبوا سواها، وأرى أن ثمة الآن عودة إلى القصة القصيرة لأنها فن صالح لإثارة الدهشة، وتساعد الإنسان على أن يواجه مصاعب الحياة، وهي الشكل الأمثل للتعبير عن الجماعات المغمورة، التي كتب عنها تشيخوف وهيمنجواي وبورخس أهم تجليات أعمالهم.

تأتي العودة إلى فن القصة القصيرة مرة أخرى في ظل استجابة من المتلقي نحو هذا الفن البارع الذي يشبه النبوءة وينفذ إلى الغائب والبعيد، فأنا مؤمن بأن القصة القصيرة هي سعي للمعرفة ودفاع عن أحوال الحياة وأهوالها، فهي فن التعبير عن الجماعة، التي تتجلى عند أنطون تشيخوف في المرضى والفلاحين والمهمشين، وعند موباسان في "البغايا"، وعند أرنست هيمنجواي في "من يخسرون بشرف".

والتجديد في القصة القصيرة من عدمه مرتبط بموهبة الكاتب، فكلّما كان للكاتب موهبة لطرح أسئلة عن الوجود، ومهتم بالخواتيم ونهايات المصائر، والبحث عن شكل جديد، كلما كان واعيًا بقيمة هذا الشكل للتعبير عن أحوال الإنسان، وهذا ما أهّل كاتبة مثل أليس مونرو للحصول على جائزة نوبل قبل عام، إذ نجحت في أن تبتعث عالمًا مدهشًا، فالأمر متوقف على موهبة الكاتب وقدرته على إبداع قصة جيدة.

أنا أنتمي إلى جيل كوّن نفسه بشكل مختلف عن الأجيال السابقة، وعندما كتبت القصة في الستينات كان أمامنا يوسف إدريس ونجيب محفوظ وسليمان فياض وصبري موسى ومحمود البدوي، وكل هؤلاء كانوا يكتبون ما يسمى بالنص التقليدي، وهي القصة بمواصفات المقدمة والصراع ولحظة التنوير، ومع مجيئنا وجدت تيارات متعددة للتجريب سواء قصص محايدة أو أسطورية أو واقعية جديدة أو شعرية، فكانت تجربة القصة تقوم على عالم من لحم الواقع المصري.

وفي تلك الأثناء، لم يكتب أيّ من جيلنا سواء إبراهيم أصلان أو محمد البساطي أو محمد مستجاب أو يحيي الطاهر عبدالله سوى القصة القصيرة، فالرواية مع هذا الجيل بدأت من السبعينات، وكان من أهم ملامح التجديد في القصة هو التجريب، فظللنا في محاولاتنا المستمرة للتجديد وتقديم صيغ مختلفة للكتابة التي تتلاءم مع متغيّرات الحياة.

ورغم تقدّم مكانة الرواية، وهجران الكثير من الأدباء كتابة القصة القصيرة إلى الرواية، إلا أنني لا أعتقد بأن فنًا سيزيح فنًا آخر، فستظل للقصة القصيرة ألقها ومكانتها المميزة، خاصة في ظل وجود رواد عظام لا يزالوا موجودين بنصوصهم وإبداعاتهم الخالدة.

والقصّة القصيرة تعدّ أقرب الفنون إلى الشعر وهي أخته، وقدرتها على النفاذ تماثل قدرة القصيدة الجيدة، وهي التي كتب بها بورخس أعظم إبداعاته، وأيّ فن جيد سواء أكان رواية أو قصة أو شعرا يحمل سؤاله عن الإنسان ويسعى به إلى معرفة حقيقته هو فن جيد.

وفيما يتعلق بمستقبل القصة القصيرة، فالرهان على المستقبل في بطن الغيب، فالمهمّ هو الاستمرار وخلق المناخ لتلقي الفنون والآداب، فنحن نكتب منذ ما يقرب من نصف قرن، ولم نستطع أن نخلق مناخًا من التلقي مثلما كان في الخمسينات، فالتأثير انحسر أمام الوسائط الأخرى، وفي غياب سلطات لا تعي قيمة الثقافة وضحت بالقوى الناعمة التي كانت تمثل دورها أمام العالم، أصبحت الكتابة مغامرة من الكاتب لإيمانه بأنها الفعل القادر على منحه الحياة، وتقويم رؤيته لاكتشاف الجوهري من الوجود الإنساني، فأنا من المؤمنين بأنّ الكتابة التي تتميّز بالوضوح والواقعية والعمق قادرة على الاستمرار ■

كاتب من مصر

كشوفات جديدة

سمير الفيل

أتصور أن القصة القصيرة فنّ صعب، يرتكز على نوع من السرد، مكثّف ودال، تسبقه رؤية ما للكاتب. كل كلمة لها دور في النسيج الحكائي من العنوان، مرورًا بلحظة التنوير، وانتهاءً بالخطاب الذي يرسله النص. لذا يمكن القول إن هذا الجنس الأدبي هو الأصعب، كما أنه كاشف عن موهبة الكاتب وحجم تأثيره في واقعه.

وتحاول القصة القصيرة أن تقدم كشوفات جديدة في الرؤى واللغة والمادة السردية ذاتها. قد تتخلص من المقدمات الوصفية وتتجه لاختراق المسكوت عنه، وهي تقدم نصوصًا جارحة ما دام الكاتب متسلحا بالوعي وبحساسية اللغة وعنفوان الحدث.

في يقيني، من مهام القاص الأصيل أن يجرّب في الأشكال وطرائق الأداء، فهو يجمع بين إيقاع الشعر واتساع أفق المخيلة في الرواية. كل التجارب الحقيقية مدّت فن القصة القصيرة بشيء من الجدة والعنفوان والبهاء، وتوجد تجارب قصصية تميل للشعر، لكنني لا أفرح بها، وأعتبرها نصوصا مارقة، لا تبحث عن أفق حقيقي لتأصيل فن القصة القصيرة.

وفيما يتعلّق بتأثر القصة القصيرة بفن الشعر، فقد بدأت شاعرًا، ومررت بفن الرواية عبر ثلاث تجارب، ثم توقفت طويلًا أمام شواطئ القصة القصيرة المترعة بالجدل الخلاق، وأعتبرها المنطقة الأكثر أمنا بالنسبة إليّ، وهي في ذات الوقت تمنحني مساحة واسعة للاجتهاد وتجريب أدواتي والاستناد إلى خبرة الحياة؛ فأنا كائن لا أكتب إلا ما أعرف.

وأرى أنه لا مجال للمقارنة بين الرواية والقصة القصيرة، فكلاهما مستقل عن الآخر. تبهرني كتابة القصة القصيرة أكثر، وتمنحني الفرصة للبحث عن حقائق الوجود بلمحات كاشفة كما أنها مشحونة بصدق إنساني، وذوق رفيع، طالما كان الكاتب ممتلكًا أدواته.

وأرى أن القصة القصيرة تستطيع التعبير بشكل قويّ عن الراهن العربي والإنساني؛ ففي مجموعاتي الأخيرة "جبل النرجس" و"حمام يطير" و"الأبواب" عبّرت عن الحياة بكل جموحها وتقلباتها، كما اشتبكت مع المعطى السياسي والاجتماعي بعمق وحسن بصيرة كما يرى النقاد.

وعن هجران المبدعين القصة القصيرة إلى الرواية، أقول إنني كنت واحدًا ممن بدأوا كتابة الشعر منذ حرب الاستنزاف مع الكيان الصهيوني سنة 1969، ثم بعد خمسة دواوين اتجهت للقصة القصيرة كليًا، لم أتوقف أمام أسباب التحول، ربما كان نشر الدكتور عبدالقادر القط أعمالي الأولى في مجلة "إبداع" هو مدخلي للقصة. أتصور أيضا أن خبرتي الحياتية قد أمدّتني بمادة غزيرة من المعرفة كما في "مكابدات الطفولة والصبا" و"صندل أحمر"، و"شمال.. يمين"؛ ففيها اغترفت من تجاربي حين عملت بورش الأثاث في مدينتي دمياط، وفي بيع الأحذية بنفس المدينة الحرفية، كذلك في خنادق جنود المشاة فترة تجنيدي.

ووفقًا لخبرتي، وتطلّعاتي السردية، وكشوفاتي الجمالية في مجموعتي القصصية رقم 13، والتي تحمل عنوان "اللّمسات" أرى أن هذا الفن يتميز بالحيوية، وإمكانية التجديد، ومنح المتعة للقارئ، بشرط أن يقبض القاص على رؤية ناصعة، وألا يسير في ظل الرواية بصخبها وغطرستها ■

قاص من مصر

تداخل الأجناس

سهير شكري

يشتاع اليوم في العالم العربي أنه لم يعد الشعر هو لسان العرب، وأن الرواية راجت في الآونة الأخيرة، انتشرت بعض الروايات لبعض الكتاب الجدد التفّ حولها كثير من القراء الشبان لدرجة أن بعض الشعراء كتبوا الرواية أمثال بهاءالدين رمضان الشاعر الذي كتب رواية "فانديتا" والشاعر عبدالعزيز موافي كتب رواية "رأس العش" والشاعر مأمون الحجاجي وغيرهم كثر وكثير من كتاب القصة القصيرة كتبوا الرواية، لكن ليس لدينا مؤشر حقيقي عن مكانة القصة القصيرة، أنا أرى انتشارها بين الكتاب بكثرة وتزايد عدد كتابها لكن هذا ليس دليل انتشارها، عندئذ نستطيع القول إن لكل جنس قراءة.

بالطبع جددت القصة القصيرة كثيرًا من نفسها مثل أي شكل أدبي آخر، تتنوع تبعًا للفترة التي كتبت فيها، وقد تداخلت أجناس أخرى معها مثل الدراما والمشاهد السينمائية، والقصة القصيرة بطبيعتها نوعًا هجينيًا فهي تدين بأشياء مختلفة في مراحل نموها وتطورها لكل أنواع الأدب الأخرى، فحينًا تتشابه مع موعظة القرون الوسطى وتتشابه أحيانًا مع المقال، وحينا مع "السونيت"، ويضيف كل عنصر إمكانيات أكبر، والقصة القصيرة فن أكثر مراوغة تتفاعل بروح جديدة مع الأنواع والفنون الأخرى مع التيارات الحديثة في الأدب والفن بصفة عامة.

لم يعد القاص مجرد ملتقط لأحداث يومية بل أصبح اليوم منافسًا جسورًا للشاعر في شطحاته وأحلامه، وبدت القصة الحديثة كقصيدة نثرية اختلطت فيها أنفاس الشاعر والقاص، وقد اتحدت مقاصدهما بعد أن انبهمت الفواصل بين فنون الأدب، بل بين الأدب والفنون الأخرى، وزيد في القصة القصيرة التفتيت والتشظي والشجن وتحميلها بجرعات من الفنون الأخرى الشعر والمسرح والسينما وأنواع الأدب الشعبي.

وأعتقد أنه إذا تمسّك كاتب القصة القصيرة بالاحتفاظ بجذورها المتشعبة في الخرافة والنوادر وحكايات الجان وأشكال أخرى مثل الكتابة عن الشخصيات العادية والمهمّشة وجعلها هي الأبطال، وإلى الآن ليس هناك نظرية واحدة مهيمنة لشكل القصة القصيرة، والقصة القصيرة توفيق بين المتناقضات، تفاعل بين التوترات والمقولات المتضادة. قصيرة لكنها رنانة مكتوبة نثرًا لكنها بها كثافة الشعر. تومض باللون والحركة.. مكتوبة لكنها تحاكى الكلام الإنساني أي أن القصة القصيرة تبدو جامعة للنقيضين في وقت واحد، لا ننسى أن القصة القصيرة كانت دائما منذ نشأتها تربة صالحة للتجريب.

القصّة القصيرة لم ولن تفقد مكانتها طالما تعكس تلك الصيغ الاجتماعية التي أثقلتنا، والتي عانينا منها والتي آمنا دائما أن صنوف الكتابة الشائعة والغالبة رغم تبدّياتها المختلفة كانت تعمل على تثبيت صنوف أخرى لا حصر لها من ألوان القهر: المعرفي، والسياسي، والاجتماعي والقصّة القصيرة نفسها تعدّدت أشكالها وشملت أجناس مختلفة تداخلت معها مثل الدرامي والغنائي والمشهد السينمائي والملحمي أي أنها لم تتنازل عن مكانتها لفائدة أشكال أخرى، بل هي شملت واحتوت أجناسا أخرى وتظل على صلة لا تنقطع بالنزوع الروائي نحو "مشابهة الواقع".

وما زال لكل فنّ مكانته تختلف الذائقة تبعا لثقافة القارئ ووقته واهتمامه، وإن كان الشباب في الآونة الأخيرة اتجه إلى الرواية، ولأن البنية الهيكلية للقصة القصيرة انتقادية وتعني بالمهمّشين وهي أقرب للصيغ التيمية حيث تطغى العلاقة المباشرة بين القارئ والكاتب على العلاقة بين القارئ والتجربة الإنسانية التي يقدّمها العمل، فالرواية هي تقدم حالة من بدايتها إلى نهايتها بتحولها وصراعها وتفاعلها.

بعض النقاد اعتبر القصة القصيرة هي الفن الذي كان أكثر تعبيرًا عن حالة هذا العصر الحديث، إنّ كل قصة قصيرة تقدم قسما مختلفا ودون عناية بالكل الذي يقف وراء مجمل القصص. وربما لهذا السبب تناسب القصة القصيرة الوعي الحديث حيث يبدو أفضل تعبير عنه أن نعتبره ومضات للبصيرة تتغير مع حالات اللامبالاة التي تقترب من التنويم وأعتقد هذه هي الحالة هي الراهن العربي الإنساني فقد اختار معظم كتابها أن يكتبوا عن حالة القلق المحيطة بهم من خلال التفتيت، وإذا كانت القصة القصيرة ازدهرت في الستينات لأنها تلائم حالة انعدام الفهم أو العجز عنه وهي الحالة التي لا لازمت كتاب الستينات بعد الهزيمة وفى ذلك الوقت كما يقول "عبد المحسن بدر" قد حدثت فترة من التوقف أو شبه التوقف عن كتابة الرواية، وأنا أرى أن واقع العالم العربي الآن يمر بلحظات أقسى من الالتباس وعدم الفهم وحيث تصبح الرؤية أشد ضبابية بل عدم الفهم ومع ذلك بالفعل نجد الإقبال على الرواية، ربما لأنها تقدم عالما كاملا لشخصيات وعلاقاتهم ببعض وعلاقتهم بالكون وتأثيرهم في المكان والزمان الذي يعيشون فيه.

في الرواية تعيش أكثر من حياة بواقعها وشخوصها بلغاتهم وانقسامهم وتوحّدهم وتأثير الواقع الاجتماعي والسياسي عليهم وتحليل نفسياتهم، الرواية تعطيه قماشة أوسع ليسترسل في الحكي ولأنها تعتبر أيسر من التكثيف والانتقاء، ونرى الكتاب الذين كتبوا القصة القصيرة ثم اتجهوا للرواية يكتبون رواياتهم بطريقة قصص قصيرة كتيمات متراصة لتكون الرواية.

أرى أنه لا يمكن التنبؤ بمستقبل القصة، فالشباب دائما يفاجئونا باهتماماتهم الغريبة التي لا تخضع لأيّ تفسير فحين كنّا نتوقع لإيقاع الزمن السريع وعدم إمكانية الوقت التي تتيح لهم قراءة رواية كبيرة أن تزدهر القصة القصيرة لكن ما حدث هو العكس وإن كنت أنا مازلت أفضل كتابة القصة القصيرة لكنى لا أميل للقصة القصيرة جدا ولا الرواية ■

قاصة من مصر

بيزنس النشر

شريف صالح

بالتأكيد للقصة القصيرة مكانتها لدى القارئ العربي، وهناك عشرات المجموعات الجيدة تتطبّع سنويًا، وفيها الممتاز والجيد وما دون ذلك.. وهناك عدد لا بأس به من الجوائز لها مثل جائزة ساويرس في مصر أو جائزة دبي الثقافية وكان لي شرف الحصول عليهما عن مجموعتي "مثلث العشق" و"بيضة على الشاطئ".

لكنّ المشكلة تظهر عندما نقارنها بحضور الرواية والاحتفاء بها إعلاميًا لأسباب تتعلق بـ"بيزنس" النشر بالدرجة الأولى وجوائزها ذات القيمة الكبيرة. والأمر أكثر سوءاً حال المقارنة مع الشعر أو المسرح.. فرهان الناشرين على "الرواية" والترويج لها بقوّة أثر سلبًا في حظوظ الأجناس الأخرى، وأضعف ميل الكُتاب إلى معالجتها، لأسباب مادية غالبًا، وكرّس تراتبية مقيتة بدت فيها القصة القصيرة كأنها مجرّد بروفة لكتابة الرواية مستقبلا.. وهذا غير صحيح.. فهي فن صعب قائم بذاته ولها كُتّابها العظام، وليس بالضرورة من يجيد كتابة الرواية أن يكون قاصا عظيما أو العكس.

كما كان من أسباب انحسار الضوء عن القصّة وكُتّابها، تخلّي الصحافة عنها إلا فيما ندر.. فازدهار هذا الفن ارتبط في الأساس بترويج الصحافة له، لكن ليس معنى الرواج التجاري للرواية أن القصة باتت فنًا شاحبًا.. بالعكس هذا التهافت التجاري والدعائي غالبًا ما يرتبط بالأكثر رداءة.. ويتيح الفرصة للفنون غير الرائجة لتجديد ذاتها ومساءلة أدواتها والتعبير عن هموم الإنسان بأصالة وحرفية.

ولو تطرّقنا إلى جماليات القصة حاليًا.. فبالتأكيد هي استفادت من وسائط حديثة مثل تويتر وفيسبوك.. واقتربت أكثر من روح الشذرة والومضة فيما يعرف بالقصة القصيرة جدًا التي تُكتب أحيانًا بقاموس الشعر وصوره وليس بمنطق السرد. وباتت حافلة بالتجديد في أساليبها وبنائها ولغتها وفضاءاتها. وهناك كتاب ركّزوا مشروعهم الأساسي عليها، وأزعم دون تواضع أو ادعاء أنني أحدهم حيث صدرت لي خمس مجموعات وأستعد للسادسة.. دون أن تصدر لي أيّ رواية حتى اليوم.. ولا يعني ذلك أنني أكره الرواية ولن أكتبها.. وإنما وجدت في القصة وتقنياتها التعبير الأمثل عن ذاتي.

أما سؤال المستقبل فدائمًا ما يتردد مع رواج شكل فني بعينه.. تمامًا مثل الكلام عن انقراض المسرح عند ظهور السينما وانقراض السينما عند ظهور التلفزيون.. صحيح مساحات الاهتمام تتباين وتتغير وتتأثر.. لكن هذا لا يعني أن جنسًا فنيًا سيلغي الجنس الآخر.. فكل جنس يشق طريقه إلى المستقبل دائما بطريقته الخاصة ■

كاتب من مصر

أقدر الفنون الأدبية

طاهر الزارعي

مما لاشك فيه أن القصة القصيرة تعدّ من أهم الفنون السردية باعتناقها قضايا لا يستطيع أيّ فن آخر الخوض فيها، ومن هنا اكتسبت أهميتها وواكبت تطور عناصرها فأصبحت مادة أدبية سردية لا غنى عنها لأنها قادرة على الاشتغال بحياة الناس وأوجاعهم بطريقة شائقة مكثفة. ومن هنا اكتسبت القصة القصيرة احترامها لدى جمهور الأدب بشكل عام حتى تشكلت لها هذه المكانة المرموقة وخصصت لها الدراسات النقدية واكتسبت خصوصية معروفة رغم صراعها مع الفنون الأخرى.

طبيعة كل فن أن يكون التجديد هو مستقبل الفن ذاته وبالتالي فإن القصة القصيرة ليست فن نشاز عن البقية فقد مرت القصة القصيرة بمراحل عديدة اتسم بعضها بالتجديد في الأسلوب والمضمون ومحاولة الخروج من نمط التقليدية إلى محاكاة الاضطرابات النفسية للشخصية "البطل"، أضف إلى ذلك أن بعض كتّاب هذا الفن السردي أظهر تمردا على مستوى اللغة والحوار وعلى مستوى تقنية القصة.

...

أعتقد أن التجريب لم يأت دفعة واحدة -إن صح التعبير- وإنما جاء على فترات وبشكل جزئي. كما أن هذا الفن قابل في كل عصر للتجريب وفق ما تقتضيه حالة الوعي بالكتابة السردية. أرى أن التجريب إن كان وفق معطيات ورؤية استقرائية ناضجة فهو حق مشروع لهذا الفن أما إذا كان عكس ذلك فمن البديهي أن يفقد القصة القصيرة جمالها.

الشعر والسرد صنوان

علي المجنوني

ربما يكون الكتاب الشباب قد اتجهوا إلى شعرنة القصة القصيرة، ولكنني لا أتفق مع ذلك فالقصة القصيرة تظل ابنة السرد ولغتها تكتب حسب ما تقتضيه الأحداث والشخوص والحبكة السردية، وقضية تحول القصة القصيرة إلى طغيان لغوي شعري فيها فهذا مما يعرقل الحدث ويكسبه الخمول. إذ أن القصة تنزاح إلى الفعل السردي لا أن تكون اللغة هي الطاغية في ذلك.

•••

طبيعة كل فن أن تصيبه حالة من الركود لطغيان فن آخر على المشهد الأدبي وكلنا ندرك كيف كانت القصة القصيرة في فترة الثمانينات متسيدة ولها كتابها وقراؤها وأتخمت المكتبة العربية بالكثير من المجموعات القصصية، حتى جاءت الرواية مواكبة لأحداث حرب الخليج وأحداث الحادي عشر من سبتمبر فأصبح اتجاه المتلقي للرواية أكثر من اتجاهه واقتنائه القصة القصيرة.

•••

ليس خافيا بأن عددا من المتلقين جذبتهم الرواية، ولكن هذا لم يدفع القصة للانزواء أو العتمة فرغم طغيان الفن الروائي وتسيّده المشهد في السنوات الأخيرة تظل القصة حاضرة، ويوما بعد يوم تبرهن على علوّ كعبها لكن استمرار ذلك يتطلب من المؤسسات الثقافية الاهتمام بها ومنحها أحقية الوجود.

•••

لاتزال القصة القصيرة تمثل حالة الإنسان الموجوع والمقهور، كما أنها قادرة على مواكبة الراهن العربي تبعا لقضاياه الاقتصادية والسياسية، فهذا الكائن السردي «القصة» هو أقدر الفنون على التعبير عمّا يجول في خاطر المتلقي من حالة سياسية واجتماعية. وربما هذا ما لا نجده في الرواية.

على أن ما يتصل بهجرة عدد مهم من كتاب القصة القصيرة إلى الرواية فهذا يبدو لي حقاً مشروعاً لكل كاتب وهي مكملة للقصة القصيرة وهذا لا يعني أن في جنس القصة قصورا بل اتساع أفق السرد في الرواية هو ما جعل كثيرا من كتّاب القصة يتجهون إلى الرواية. كما أن تسليط الضوء من الإعلام على الرواية ساعد بعض الكتاب على تحقيق حلم الشهرة فيما يكتبه.

ومتى ما كان هناك اهتمام من المؤسسات الثقافية العربية بهذا الجنس فإن ذلك يحتم على المتلقي الالتفات للقصة، هناك حالة من القلق تتمثل في انزواء هذا الفن لكنني لست ممن يرى اضمحلال القصة أو أنها بلا مستقبل أبدا، القصة القصيرة تحمل هوية السرد الأول ولها كتابها وقراؤها الذين يهمهم تشكل حالات الوعي في الكتابة القصصية ■

كاتب من السعودية

التجريب

يأتي عادة استجابةً لرغبة الكتّاب في استكشاف حدود الفن الذي يمارسونه أولا، ثم دفع تلك الحدود باستمرار ثانيا، وذلك من أجل تعميق التجربة الفنية والإنسانية على حدّ سواء. ولا يمكن أن يكون التجريب عائدا على الفن بفقد. التجريب اكتسابٌ بالضرورة، وقبل ذلك هو برهانٌ على مرونة الجنس الأدبي أو الفني لاستيعاب التجربة الإنسانية والتعبير عنها بأقصى درجة ممكنة من الفعالية والتأثير. زد على ذلك أن التجريب يعيد تشكيل ملامح الجنس الأدبي من خلال إثرائه والإضافة إلى أعرافه الجمالية. وإن كانت القصة القصيرة ستفقد ملامحها من خلال التجريب فهذا يعني أن باقي الأجناس ستلاقي المصير نفسه، وهذا بعيد عن الواقع.

•••

الشعر والسرد صنوان لا يستغني أحدهما عن الآخر. ولا أظن أنه قد حصل وأُشيرَ إلى نص ما بسهولة بأنه شعر خالص أو سرد خالص. لا ينفك الاثنان يستعير أحدهما من الآخر ما يريد، والراهن يكشف عن تداخل الأجناس الأدبية ببعضها بشكل غير مسبوق، انسياقا خلف ملامح الاكتساح التكنولوجي لحياة الفرد والمجتمع. اللغة عنصر واحد من عناصر العمل القصصي، وإن جاءت فائضة بالشعرية فهناك عناصر أخرى تشكّل معها قوام القصة قد تكون منيعة على التأثر بالشعر، فعلى سبيل المثال، لا يمكننا الحديث عن حبكة شعرية. إذن لو مالت بوصلة لغة القصيدة إلى الشعر فإن غيرها من عناصر القصة لا يميل بالضرورة.

•••

وفي ما يتصل بتنازل القصة عن مكانتها لفنون سردية أخرى فهذا أمر تحدّث فيه كثيرون ولن آتي فيه بجديد. وهنا تجب الإشارة إلى أن تنافس الأجناس الأدبية حديث مختلق. فعوامل كثيرة خارجية تحدد غزارة الإنتاج في كل جنس، بل حتى الجوائز التي يستشهد بها بعضهم للقول إن القصة القصيرة عادت إلى الواجهة «بعد فوز أليس مونرو -مثلا- بجائزة نوبل قبل الأخيرة» تخضع لعوامل لا علاقة لها بالقصة القصيرة.

•••

لا أظن ذلك، فللقصة من الميزات ما ليس للرواية. ولعل أهمها بالنسبة إليّ شخصيا كقارئ أنها نص "الجلسة الواحدة". أقرأها باستمرار في الصحف العربية وفي المواقع الإلكترونية، ورقيا أو على شاشة هاتف حتى. دائما هناك وقت كاف لقراءة قصة قصيرة، وهذا يُنزل القصة القصيرة منزلة عالية عند القارئ.

وإذا اعتقد كاتب الرواية أن روايته ستقول كل شيء فلن يقول شيئا.

كتّاب القصة القصيرة محظوظون بتفادي هذا المطبّ.

•••

ولو صحّ فعلا، أن كتّاب القصة يهجرونها إلى الرواية، فلا بد أن نرد الأمر إلى أشياء أخرى لا علاقة لها بجوهر القصة القصيرة. أعتقد أن كتابة الرواية أسهل بكثير من كتابة القصة، ولو كان اعتقادي في محله فربما كان هروب كتّاب القصة إلى أختها هو بحث عن السهل. شيء آخر يستخدم في الدراسات الإحصائية لا يعتني بطبيعة القصة القصيرة من حيث حجمها. فهو يضع الرواية كإصدار مقابل المجموعة القصصية كإصدار. بمعنى آخر، قد تضم المجموعة القصصية اثني عشر نصا بينما الرواية تحمل بين جنباتها نصا واحدا. أمر آخر متعلق بضم عدد من النصوص وتقديمها للنشر بين غلافين، وعليه قد يجتمع لدى كاتبٍ عددٌ من القصص القصيرة لكنه لا يرغب في ضمها ونشرها لتفاوت نصوصها من حيث التجربة أو الثيمة أو حتى الحجم.

أخيرا، إن القصة القصيرة ستواصل حضورها طالما هي قادرة على استيعاب التجارب المختلفة، وهي بالضرورة قادرة ■

كاتب من السعودية

الحياة في الظل

عيسى جابلي

أعتقد

أن القصة القصيرة حاضرة في الأدب العربي اليوم وإن كانت مرغمة على البقاء في الظل. وأرى أن نصوصا رائعة وتجارب جادة تسعى لاختراق جدران الصمت. ولكن المشكلة الأساسية تكمن في آليات إخراجها إلى السطح.

وقد جددت القصة القصيرة من أساليبها كما حدث لكل الفنون فهي مسكونة بهاجس التطوير والتجديد فهي منخرطة طوعا أو كرها في الواقع المتغير، تتبادل معه التأثر والتأثير، وتسعى لتطوير ذاتها باستحداث آليات جديدة تتلاءم معه وتحقق نهمه المتزايد في التبدل والتجدد. القصة ككل فن يقيم على أرض متحركة ترفض الركود. وهذا ما نلاحظه عند تأمل المدونة القصصية العربية التي مرّت من تجربة التأسيس والبدايات لتدخل في سيرورة من التحولات، في مستوى اللغة والأساليب وتطوير البنية القصصية التقليدية، والاشتغال أكثر على أنماط الكتابة من سرد ووصف وحوار، وتجديد المضامين والقضايا التي تعالجها.

•••

ولم يُفقد التجريب القصة القصيرة هويتها، فرغم انخراط كتاب كثيرين في التجريب ممارسةً فنية تنحو نحو التجديد والتطوير، فإن القصة القصيرة قد ظلت قصة قصيرة وإن تشظت البنى وتطورت اللغة وتهشَّم السرد وتعددت مستوياته فصرنا نجد في القصة الواحدة راويين أو حتى أكثر، وصرنا نجد قصة بلا أحداث، رغم كل ذلك أعتقد أن القصة القصيرة لم تنحل إلى اليوم في أيّ فن سردي أو شعري آخر. وأعتقد أن المقياس هنا هو مدى نجاح الكاتب في بناء القصة التجريبية. وأن تفشل قصة تجريبية في شدنا، فليس معنى ذلك أن التجريب قد أضرّ بها، إنما يتعلق الأمر بالكاتب الذي لم يوفق في بنائها.

•••

لم تنح لغة القصة دائماً منحى شعريا، وأرى أن اللغة هي الواجهة الأولى للقصة القصيرة، وهي عامل مهمّ من عوامل الشدّ إلى عالم القصة. وأعتقد أن اللغة لا يمكن أن نتحدث عنها اليوم بصيغة المفرد بل في صيغة الجمع، ذلك أن اللغة لغات حتى داخل اللغة الواحدة ومنها العربية. و"لغة الشعر" هي مستوى من هذه المستويات اللغوية التي لا نجدها في تقرير صحفي ولا نجدها في خطاب سياسي ولا نجدها في خطبة الجمعة.. إنما هي لغة خاصة تعتمد التكثيف والإيجاز وتستمدّ قوتها من الترميز والإيحاء والتصوير.. ولئن كانت اللغة الشعرية ضرورية في بعض سياقات القصة القصيرة، فإنها في رأيي ليست صالحة دائما لأنها قد تنقلب سلاحا معاكسا إذا لم توظف في السياق المناسب.

على أن القصة القصيرة أُفقدت «بصيغة المبني للمجهول» مكانتها من حيث الانتشار والمقروئية لأسباب عديدة منها ما هو عائد إلى القصة القصيرة نفسها التي يطرح عليها سؤال مسايرة الواقع وما يطرحه من قضايا، ومنها ما يعود إلى إقبال القارئ عموما على المطالعة وتشترك في ذلك مع بقية الآداب، ومنها ما هو متعلق ببعض الجوائز الضخمة التي أعلت مكانة جنس أدبي على حساب أجناس أخرى، كجائزة البوكر وجائزة كتارا وهما مكسب للأدب العربي وإضافة حقيقية إلى الساحة الثقافية، تبرز أهميتهما من الإقبال الكبير على الرواية اليوم. ولكن أعتقد أنهما قد أعليا من شأن الرواية على حساب بقية الأجناس. ولتصحيح الأمر وإعادة تسليط الضوء على القصة القصيرة، لا بد لنا من جائزة في حجمهما تختصان بالقصة القصيرة وسترى حجم الإقبال على النص القصصي.

وإن كانت للرواية هيمنت اليوم على الواقع فإنها ليست المسؤولة عن وضعية القصة القصيرة وحدها على الأقل فثمة عوامل أخرى كثيرة ساهمت في التعتيم عليها ومنها القصاصون أنفسهم.

•••

ليس مطلوبا من القصة القصيرة أن تعبّر بالضرورة عن الراهن العربي والإنساني رغم أنها قادرة على ذلك، وأؤكد لك أنني قرأت قصصا قصيرة من صفحات اختزلت ما لا تستطيع عشرات الروايات التعبير عنه. دعني أذكر لك "مكاريو" لخوان رولفو، و"عينا كلب أزرق" و"الإذعان الثالث" لغابرييل غارسيا ماركيز وغيرها من النصوص الأمهات التي لا تقدر الروايات في نظري على قول ما قالته.

•••

عادة ما يتخذ الكتاب القصة القصيرة تمرينا على الرواية أو مرحلة عبور إليها، مع بعض الاستثناءات، ولكن أعتقد أن القصة القصيرة ليست قاصرة على حمل الهموم، وأعتقد أن هذا الانتقال إلى كتابة الرواية له أسباب أخرى.

•••

أرى أن مستقبل القصة القصيرة رهين خياراتها الآنية والمستقبلية،

فإما أن تنخرط في واقعها بكل أبعاده وأن تجدد أساليبها ومضامينها بما يتواءم وروح الفن ومقتضيات اللحظة، وإما أن تخفت شيئا فشيئا وتنتهي كما انتهت أجناس أخرى كالمقامة في الأدب العربي مثلا ■

كاتب من تونس

حالة ضبط

غادة العبسي

إذا كان الفن في مجمله يتيح لك فرصة تناول حياة البشر والتعبير عن أوجاعهم ومخاوفهم وأفكارهم، فإنه في الوقت نفسه قد يصيبك بإحباطٍ ما عندما لا يصل ما تقدّمه إلى أولئك المُلهمين.. فكيف مثلاً تستطيع أن تخبر طفلاً لمحتّه من بعيد باحثاً في القمامة عن شيء يأكله أنك كتبتَ عنه؟ أو ما هو السبيل إلى امرأة عجوز رأيتَها تحت الشمس المتوهجة مرتكنة إلى سورٍ حديقة تغطّ في نومٍ عميق فحرّكت وجدانك؟ ولكن ربما أغفلتَ أن هذا الطفل كما تراوده أحلام الشبع والريّ فقد يتمنى أيضاً أن تُحكى له حكاية ينام قبل أن تنتهي، وأن تلك العجوز قد تكون قاصة بارعة لموروثها الشعبي والثقافي من قبل أن تولد أنت..

فن القصة (حالة ضبط) لمشاهد قد تبدو عادية تهيّئ لك فرصة التحديق فيها واسترجاع تفاصيلها الصغيرة التي ربّما عشتَها من قبل، فكرة محمولة على أكتاف الكلمة ومغروسة في الوجدان، القصة القصيرة من المفترض ألا تروي عن زمن محدّد بل هي ذاتها حاضر وماضٍ ومستقبل، وأحسب أن التطور الذي لحق بالقصة يفوق نظيره في الرواية بكثير، ومؤشّر ملموس وأكثر حساسية للتعبير عن اللحظات الفاصلة في تاريخ الإنسان المعاصر، تستطيع أن ترى بوضوح عيون وقلوب البشر إبّان الحروب والهزائم والانتصارات.. تكتشف ما حدث للإنسان وما أحدث في الكون في أقل مساحة إبداعية ممكنة..

لا ينبغي أن يحدث خلطٌ بين قصيدة النثر والقصة، الشعر هو الشعر ولا مكان لالتباس بينه وبين أي فن آخر، لكن هناك من يقدم تناولا شاعريًّا في لغة القصة ومن المفترض أن يضيف ذلك إلى البناء الفني للعمل ولا يخرجه عن إطاره القصصي والمقصد الذي ترنو إليه فكرته..

أرى أن السبب في تراجع شعبية القصة أمام الرواية هو الاهتمام بتسويقها إعلامياً ، فهناك بالفعل أزمة نشر كبيرة تتعلق بالقصّة والشعر أيضاً، وذلك برغم غزارة الإنتاج وجودة الكثير منه.. إلا أن الأمل يبقى في المخلصين لفنّ القصة وتمسكهم بإبداعهم مهما كانت الظروف المحيطة.. ومازلتُ أجد أن التعامل مع (الكلمة) كسلعة شيءٌ مهين، فيقول توفيق الحكيم ·الثقافة ليست بضاعة مادية لأمةٍ من الأمم وإنما ثقافة كل أمة ملك البشرية جميعاً·.. على أن الترويج للقراءة بشكلٍ عام يجب أن يُبذل في منظومة تستطيع أن توفر الكتاب للقارئ بقيمة لا تهدف إلى الربح في أمة لا تقرأ..

أرى أن كاتب القصة هو مفكّر بالضرورة ولديه رؤية إلى جانب حسّه الوجداني يجتهد من أجل إبرازها في صورة فنية بليغة دون مبالغة، اللجوء إلى الرمزية والتغريب في كثير من نصوص القصة والتركيز على الصور المكثفة والقدرة على إدهاش القارئ من أجمل ما يميز هذا الفن المتميز، فهو كقالب مَرن بإمكانه استيعاب العديد من القضايا الراهنة دون تصريح مباشر قد يصرف القارئ الواعي عن العمل، بل يتسلل إلى عقله ووجدانه فتصل الفكرة وتتحقق المتعة من وراء العمل..

قد يجد القاص نفسه في حاجة إلى كتابة رواية، إلى سرد تفاصيل وأزمنة متعددة وأبطال كُثر، الرواية عمل لا بدّ أن يُنظر إليه بجدية أكثر، أن تكتب رواية تاريخية مثلاً فهذا يتطلب قراءة وتحضيرا للمادة العلمية قد تصل إلى سنوات كما يفعل الأساتذة الكِبار، المعايشة والتحقق والقدرة على هضم الشخصيات وسردها في كتابة تستميل القارئ ولا تصيبه بالملل تحدٍ كبير..

العديد من أصوات القصة القصيرة في مصر والعالم العربي تحلّق وتعرف طريقها جيداً إلى التحقّق ولديها وِجهة محددة وأهداف تسعى إليها بثبات، وخاصةً من الشباب وهذا -وبالإضافة إلى موهبتهم الجليّة- فما يمر به وطننا العربي كان له أبلغ الأثر في إنتاجهم ولا شكّ أنه أحدث طفرة أدبية كبيرة ■

كاتبة من مصر

جنس أدبي شاق

محمد الفطومي

لم يعد في وسع المتأمّل أن يفصل بين المُدوّنة العربيّة للأدب الرّاهن وبين المرافق والجهات العملاقة الرّاعية للأدب، ومن هذا المنطلق سيكون مدعاة للسّخرية أن نضع منجزا ثمّ نتراجع إلى الوراء خطوتين لنذمّه ونرجمه كأنّ العيب ليس فينا. هذه الجهات المستثمرة في قطاع الأدب والثقافة عموما هي التي يُفترض أن تُكسب القصّة القصيرة بعصا النقد التي لا تُحابي ولا تُزِفّ الرّداءة شأنها ومنزلتها، داعية ضمنيّا الكتاب للتنافس والتطوير. إنّ التعامل مع القصّة القصيرة اليوم على المستوى العربي لا يعدو إلاّ ·ما رحم ربّك· تعاملا سطحيّا توثيقيّا كما لو أنّه دفع لوم هم في غنى عنه أو حماية تراث تحتّمت صيانته من الدّثور. وذلك من خلال الاختيارات البائسة للنّصوص الفائزة، فارضة بالتّالي نوعا من القصص تحقن بها

الساحة الإبداعيّة لجهلها بتفاصيل فنّ القصّة وأنّها الحَرِيّة بالقراءة ·بألف ولام التعريف·. في حالة مماثلة من الطبيعيّ أن يُعدّل المبدع مسار نصّه على النّحو الذي يُرضي أو على الأقلّ يُشبه ما أرضى من قبل. بعد هذا ألا ترى معي أنّها مُجتمعة أوصاف تليق بالابن المُتخلّف ذهنيّا لا بالقصّة القصيرة.

•••

نلاحظ محاولات هامّة في صفوف كتاب القصّة لتجاوز المألوف والبحث عن احتمالات أخرى للدّهشة، وهي لحسن الحظّ محاولات بحث وتطوير تعني كُراس الأديب القصصيّ أوّلا وأخيرا، أي أنّها لا تؤسّس إلى مدرسة أو حزب سرديّ على أنقاض السّائد، كما لو أنّها تمتلك الحقيقة أو كأنّها توصّلت إلى القصّة المثاليّة. القصّة القصيرة لا تشذّ عن طبيعة الأشياء، هذا يعني أنّ هناك بالضّرورة ما لا عدّ له من احتمالات كتابتها، كي لا أقول أساليب لأنّ التجديد ليس مأتاه تغيير الأسلوب بل احتمالات الإخراج العام للخطاب الدرامي القصصيّ. إذن أخيرا التجريب ظاهرة محمودة، لكنّها لا تنقل المدوّنة القصصيّة إلى الأفضل بقدر ما يقتصر دورها على إثراء هذه المدوّنة.

•••

عبارة جنس مستقلّ بذاته لا تنفي عن القصّة انفتاحها على التّجريب دون السّقوط في الإبهام أو في هدم دعامتها الرّئيسة ألا وهي: التّبليغ والإقناع ومحاورة المُسلّمات والإدهاش وصنع الوقع.. و أذكر هنا على سبيل الاستشهاد، لوحة الإثني عشر ثورا لبيكاسو، التي بعث بواسطتها رسالة إلى كلّ الفئّانين التوّاقين إلى تجريب التّجريب تقول لهم فيها صراحة: لترسم ثورا بخطوط ·تلمذيّة· عليك أوّلا أن ترسمه كما لو أنّه صورة فوتوغرافيّة. والتّجريب نوعان في القصّة، مُحاولات محترفة يأتيها بعض الكتاب الجيّدين ممّن ضاق بهم مربّع النصّ العاديّ، أي عن وعي ودراسة وحاجة سابقة للفعل. وآخرون لا يجربون القصّة بل يجرّبون تجريبها دون أن يكون لهم باع في هذا الجنس يجعلهم يفهمون دواعي ما يقومون به. أمّا أن يكون التجريب قد أفقد القصّة وهجها الذي شاءت أن تظهر من أجله، فهذا كلام صحيح إذا ثبت أنّ القصاصين المُجَرِّبين أقل بكثير من مجرّبي التجريب.

•••

باعث على القلق أن يعود التدبيج والبديع بعنوان الحداثة. فئة مهولة من الكتاب الذين اكتشفوا أنّ عصر البصل في العيون هو الطّريقة الأسهل لاستدرار دمع القارئ، فأنتجوا دون أن يشعروا جنسا أدبيّا مُشوّهاً ربّما اخترت له من المسمّيات ·قصيدة السّرد·. إنّ لعنة المدّ العاطفيّ الحالم في القصص القصيرة الشّعريّة يقتات من أقلام كتّابه وليس من القصّة القصيرة، وذلك بإبقائهم خارج دائرة القصّة أصلا. والسّبب هو أنّ المفهوم الرّائج للشاعريّة في القصّة هو حشوها حدّ الفيضان بالمُحسّنات البلاغيّة والبديع والاستعارات الرنّانة على نحو يُذكّر بكتاب الرّسائل وهي أساليب إنشائيّة ركيكة لا تمتّ للشّعر بصلة. تُحبّر بها الأوراق مُوظّفة الحدث على أنّه حجّة لإقامة حفلة لغويّة صاخبة لا نكاد نميّز فيها صوتا أو نغمة. وهي عموما لا تتعدّى لو أردتُ تشبيهها وضع قانون جديد للعبة كي يكونوا الأبرع فيها.

•••

لا أظنّ أنّ القصّة القصيرة ستنسحب من الساحة الأدبيّة العربيّة لسبب بسيط هو أنّها مغامرة وللمغامرة دائما مُريدون بوسعهم أن يبقوا الجمهور القارئ على قيد القصّة القصيرة، وأؤمن أنّ الجيّد قصّة كان أو رواية سيُنصف يوما، وأرى أنّ مسؤوليّة حفاظ القصّة على وجهها تقع على عاتق كتّابها. لكن أن نقول لقد دفعت الرواية بالقصّة إلى العتمة فهذا غير صحيح وإلا لصحّ مثلا أن تُعدم الفرشاة الكبيرة المُعدّة إلى طلاء الجدران، أن تُعدم الحاجة إلى تزويد السّوق بالفرشاة المتناهية في الصّغر التي تعجز الكبيرة عن القيام بدورها في تعقّب التفاصيل والانحناءات الضيّقة المُستعصية.

لعلّي تطرّفتُ قليلا هنا لأقول إنّ القصّة هي الفنّ القائم على اصطياد الحرارة من أكثر الأماكن عتمة دون تعقيد أو تشابك مُضلّ للتلقّي، والراهن العربي ليس في الأخير سوى راهن إنساني له مكائده وهزائمه ومسرّاته وأحلامه. لكن يبقى كما قلت كاتب القصّة هو الذي يفرّق بين حاجة الفكرة إلى صياغتها في شكل رواية أو في شكل قصّة.

لنصارح أنفسنا: القصّة القصيرة جنس أدبيّ شاق للغاية (أتحدّث طبعا عن الكتاب الذين يحترمون فنّهم). بالإضافة إلى تهميش الجهات الراعية للأدب لهذا الجنس وتجهيل أهله سيجد كاتب القصّة نفسه مضطرا لكتابة الرواية، كأنّ الأوان قد حان لينتقل إلى رحابة الرواية ومجدها الممكن.

أمّا المستقبل القريب فأرى أنّ هناك تحرّكات إبداعيّة بدأت تفهم أنّ القصّة القصيرة هي الإصرار على كتابتها وسيكون موكولا لها في مرحلة أولى فرضها حتّى على حساب الأضواء والأرصدة. ولا أرى خيرا لها في المستقبل البعيد في صورة فشل هؤلاء ■

كاتب من تونس

قوانين التسويق

محمد المخزنجي

إنني لا أرى إثارة موضوع انقراض فنّ لحساب أيّ فنّ آخر إلا نوعا من الضوضاء الإعلامية الفارغة وتكريس لقوانين التسويق والترويج التي كما هي فاسدة في الاقتصاد فاسدة حتما في الثقافة، وباختصار لن يتراجع فنّ أمام فنّ آخر طالما كان يُبدع بإجادة، فالقصة الجيدة ستظل تعيش مهما كُرِّس إعلاميا لزمن الرواية، سيظل الزمن زمن الفن الجيد، قصة أو رواية أو لا قصّة ولا رواية، في إطار المكتوب، ستعيش الكتابة الجيدة، من أيّ اتجاه تجيء، فالمقال الجيد إبداع، والتحقيق الصحفي الجيد إبداع، برغم أن النقد الأدبي المدرسي لا يريد الاعتراف بذلك، لأنه لم يقرأ ذلك أصلا، برغم أن هناك مُنجزات خارج قوالب القصص والروايات وعلى تخوم القصص والروايات من أبدع ما تكون، المهم الإجادة والتألق الإبداعي في أيّ مجال أدبي ضمن مملكة النثر أو غيرها ■

كاتب من مصر

لغة الشباب

محمد المنسي قنديل

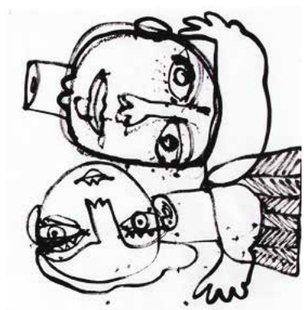
أعتقد أن القصة القصيرة تميل إلى أن تكون لغة الشباب بشكل كبير، فالمؤلف الشاب عادّة ما يبدأ بكتابة القصة القصيرة ثم يتبعها بكتابة الرواية، لما تحتاجه الرواية من خبرة ومعرفة كبيرة، لكن القصة لا تتعدى كونها دفقة شعورية يسهل التعبير من خلالها، وأرى أن كتابة القصة القصيرة في مصر تشهد طفرة كبيرة خاصة من الفئة الشابة، وهو ما بدا جليًا في معرض القاهرة الدولي للكتاب، الذي شهد العديد من الإصدارات القصصية لأدباء شباب، وحفلات توقيع للعديد من الأعمال القصصية، وهي ظاهرة جيدة بالطبع، ويولد من خلالها العديد من المواهب والكتاب الذين يتوسعون، وينطلقون إلى كتابة الرواية فيما بعد.

وأرى أن القصة القصيرة نجحت بشكلٍ كبير من التجديد في أساليب كتابتها، وإن كانت تجارب الشباب لم تخرج عن الإنجاز العام والشكل المعروف للقصة، ففي الغرب استطاعت القصة أن تطوّر من أشكال كتابتها بشكل أكبر لتصبح أكثر طولًا، ولم تعد مقتصرة على الهمسات العابرة، وهو الشكل الذي لا يزال موجودًا في القصة العربية حتى الآن.

وهناك اعتقاد سائد بشكل كبير في الفترة الراهنة؛ وهو أننا نعيش في عصر الرواية، التي نجحت في دفع غيرها من الفنون نحو العتمة، لتحتل الصدارة، وأشك كثيرًا في صحة هذا الاعتقاد، خاصة مع وجود العديد من كبار الكتاب المخلصين لفن القصة القصيرة ولكتاباتها، فضلًا عن وجود العديد من المشاريع المهتمة بتطوير كتابات القصة القصيرة، كمشروع "أمازون" لقراءة القصة القصيرة، الذي أتوقع مساهمته في زيادة الإقبال على قراءة القصة القصيرة بشكل ملحوظ.

وأعتقد أن التجريب أفاد القصة القصيرة بشكلٍ كبير، فالتجريب بيت القصة القصيرة، في حين أن الرواية شكل تطبيقي، وأعتقد أن فن القصة القصيرة بحاجة إلى التطوير من اللغة والاستفادة من الكتابات الشعرية بها، لتطوير لغة تعلو على العامية ■

كاتب من مصر



لكن أي قصة قصيرة؟

محمد بن ربيع الغامدي

للسرد مكانته وللشعر مكانته فإن كانت هناك مقارنة فلتكن بين ماضي القارئ العربي وحاضره، هنا أقول إن مكانة القصة قد ارتفعت كثيرا عند القارئ العربي المعاصر فهي التي صعدت به إلى علياء الاهتمام، وبعد أن اعتاد على رؤية الشعر جاثيا عند أقدام علية القوم، وجد القصة تتنفس معه وترافق وجيب قلبه.

•••

القصة القصيرة تطورت كثيرا، فبعد أن كانت لغتها (على سبيل المثال) تقدم نفسها أنموذج جمال أمست لغة تستشرف الجمال في وعي القارئ، انتقلت من مُوصل إلى منتج، من مظلة خيال إلى واخز للخيال، اتجهت نحو الاختزال العلمي المنطقي حتى ظهرت "الدرابل" ثم نحو التكثيف حتى ظهرت "القصيرة جدا".

•••

التجريب ما هو إلا وقت مستقطع دخلت فيه كل الفنون والآداب (له حوز وفوز كما في المحكي الجنوبي) وبينما تستمر الأمور على الضفة الأخرى تتطور في أمن وسلام، نجد هناك في المقابل نصوصا تجريبية تخصّ عملية التجريب ذاتها.

السرد باق على حاله مادامت هناك حكاية يرويها راوٍ، حتى ولو التقت لغة السارد مع لغة الشاعر في منطقة محايدة. قد تتأخر مكانة القصة درجة أو أكثر وقد تتقدم درجة أو أكثر هذا من سنن الحياة وأيضا: وتلك الأمزجة نداولها بين الناس.

•••

الرواية لم تصادر القصة أو تتغلب عليها، ولكنه الظرف التاريخي فقط، الرواية تقدّم فضاء رحبا للتنفس لكنه قادر على التخلي عنك لصالح غفوة معتبرة، وهو حال لن يقاوم تقنيات الاتصال والتواصل الحديثة، تلك التقنيات سترددنا حتما إلى الومضات السريعة والإشارات المقتضبة. سيطرة الرواية تعود إلى ظروف اجتماعية وتاريخية ومزاجية أما القدرة على التعبير عن الراهن العربي فتعود إلى براعة المبدع قاصا كان أم روائيا أم غير ذلك.

•••

لكل كاتب أسبابه في اختيار لون التعبير الأدبي أو السردي. هناك من وجد في فضاءات الرواية وفي نفسها الطويل وشخصياتها العديدة مناخه المناسب، وهناك من تماهى مع الظروف التاريخية والاجتماعية والمزاجية التي تطلب الرواية، لكن ذلك لا يعني قصورا في قابلية القصة لحمل هموم كتّابها بدليل أن القصة باقية حية ترزق. أخيرا، أرى أن الظرف الاجتماعي والثقافي الذي بدأ يتشكل تحت قبة تقنيات الاتصال والتواصل يشي بأن المرحلة القادمة هي مرحلة القصة القصيرة ولكن أيّ قصة قصيرة ستكون؟ ■

كاتب من السعودية

دعم المواهب

مصطفى تاج الدين الموسى

لا تزال مكانة القصة القصيرة بمنزلة أقل من بعض الفنون الأدبية وذلك لعدم الاهتمام بالفن القصصي، كإصدار مجلات متخصصة به، أو تدريسه في المناهج الدراسية، أو دعم الأصوات الجديدة الموهوبة في القصة.

حققت القصة القصيرة نقلات مهمّة في أواسط القرن الماضي وصولاً لثمانيناته، لكنها بعد ذلك توقفت عند أسماء كبيرة ولم تتقدم بعدهم، وكأن الفن القصصي دخل في سبات منذ ذلك الوقت.

أعتقد أن هنالك مبدعين شبابا يكتبون القصة القصيرة بموهبة عالية وإن استمروا مستقبلاً أظن أنهم سيضيفون نقلة جديدة ومهمّة لهذا الفن.

وأرى أن التجريب مهمّ جدا، ويفرضه تطور الحياة وتغيرها، لا يمكن أن نكتب قصة الآن بعقل إنسان يعيش أواسط القرن الماضي، لهذا لا بد من التجريب، لكن ضمن الحدود والقواعد العامة للفن القصصي، وللأسف بعض الكتاب يأخذون القصة بشكل متطرف وزائد عن اللزوم، إلى اللغة الشعرية مما يفقدها أصالتها وخصائصها كقصة، لتتحول إلى أشبه بخاطرة أدبية أو نثريات ذاتية.

تطوّر الرواية وانتشارها والاهتمام الكبير بها أدى لتقدمها على أغلب الفنون، لكن لا بد أن نتذكر أن أغلب الروائيين بدؤوا رحلتهم الأدبية من القصة القصيرة، رغم هذا تستطيع القصة القصيرة مواكبة الراهن العربي والإنساني.

عندما يهجر المبدع القصة القصيرة إلى الرواية ، يكون أشبه بالسمكة التي تترك النهر لتسبح في البحر، للرواية فضاءات أوسع من الحرية التي ينشدها أيّ مبدع.

أظنّ أنّ مستقبل الفن القصصي قد يكون إيجابياً في حال دعم هذا الفن، من خلال تطوير الدراسات النقدية حوله وتدريسه في المدارس وإنشاء المسابقات والجوائز والمجلات الخاصة بالفن القصصي، ودعم التجارب القصصية الجديدة المتميزة ■

كاتب من سوريا

تكنيك الكتابة

مصطفى لغتيري

كانت القصة القصيرة وما تزال فن تكنيك الكتابة بامتياز، إذ سرعان ما تظهر فيها عيوب الكتابة القصصية، وتكشف قلة خبرة كاتبها إن لم يكن متمكنا من أدواته، لهذا لا يتألق فيها إلا قلّة من الكتاب المميّزين، ونتيجة لذلك فمكانتها في الوطن العربي وفي العالم لا يمكن إلا أن تبقى راسخة خاصة لدى تلك القلّة من القراء النموذجيين، الذين تستهويهم القصة القصيرة بفنيّتها الإبداعية العالية، والتي قد عرفت كيف تجدد نفسها عبر الزمن القصصي، انطلاقا من الرواد تشيخوف وموباسان وإدغار ألان بو، الذين أرسوا قواعدها المعروفة من بداية ووسط وعقدة ونهاية، والتي بدت معهم أكثر واقعية وعقلانية، ومرورا بكتاب مبدعين جعلوها تنفتح على الحلم والفنطاستيك والغرائبي، وانتهاء بموجة إبداعية استثمرت في كتابتها ما يسمّى بـ"الميتا قصة" أي أنّ القصة تتأمل نفسها وهي تنكتب، كما أنها أوغلت في الاختزال لدى كتّاب بعينهم، فنتج عنها جنس أدبي جديد وهو "القصة القصيرة جدا"، الذي مازال هناك من يعتبره امتدادا للقصة القصيرة وليس منفصلا عنها.

كما أن هناك مبدعين اهتموا بلغة القصة القصيرة فلم يكتفوا بالإبداع بها فحسب بل راهنوا كذلك على الإبداع فيها، من خلال توظيف لغة تنفتح على أفق الشعر باستثمارها للمجاز بشكل مكثّف، حتى كادت القصة تفقد هويّتها، بل هناك من ذهب نتيجة لذلك إلى الدعوة إلى كتابة عبر نوعية، لا تعترف بالحدود ما بين الأجناس الأدبية، بيد أن تلك الموجة سرعان ما أفلست بعد أن وعى الكتاب بأن في استمرارها إفقارا للأدب بصفة عامة.

ونظرا لانتماء القصة القصيرة والرواية إلى شجرة السرد الكبرى فإن المقارنة بينهما دائما واردة، وغالبا ما يذهب المتتبعون إلى اعتبار عصرنا هذا عصر الرواية، نظرا للحظوة التي تنالها الرواية من قبل المؤسسات الثقافية الكبرى، وخاصة في ما يتعلق بالجوائز، لكن هذا الكلام يبقى دائما عاما وغير دقيق، فالإصدارات الجديدة مثلا في جنس القصة القصيرة تتفوّق دوما على عدد الإصدارات في الرواية، وهذا أمر دال بذاته، فقط تحتاج القصة القصيرة إلى قليل من الاهتمام، فلم لا تستحدث مثلا جائزة بوكر عربية للقصة القصيرة، خاصة وأنها جنس أدبي جميل، وتعرف انتشارا واسعا -عكس ما هو رائج- فيكفي أن تفتح أيّ مجلة لتجد بين دفتها عددا محترما من القصص القصيرة.

وقد عبّرت القصة القصيرة عبر تاريخها على هموم الأمة الاجتماعية والسياسية والقومية، ففي مرحلة ما من تاريخها التصقت بهموم المواطن البسيط لتنقل معاناته مع ظروف العيش الصعبة، وانتقلت في مرحلة معينة لتعكس لنا كثيرا من أوجه الصراع العربي الإسرائيلي خاصة لدى كتّابها من فلسطين، كما أن ميدانها الأكبر

عربيا هو نقل الهموم الذاتية للفرد المنسحق في جماعة لا تعترف بفردانيّته وحريته ولا تصغي لذبذبات انشغالاته الوجودية والنفسية والفلسفية.

أما بخصوص مستقبل القصة القصيرة، فأراه انسجاما مع منطق العصر الذي ينحو نحو الاختزال والقصر والسرعة في كل شيء، فهي كذلك سيغلب عليها المزيد من الدقة والاختزال، وبعبارة أوضح فمستقبل القصة القصيرة سيتجسد في جنس القصة القصيرة جدا. هذا الجنس الأدبي الذي يكسب كل يوم مساحات جديدة من النشر ومن اهتمام الكتاب والقراء على حد سواء ■

كاتب من المغرب

حوافز التواجد

ممدوح عبد الستار

القصة القصيرة لها مكانتها بين الأجناس الأدبية الأخرى، سواء على مستوى التأريخ المتمثل في الماضي، أو الحاضر، أو على المستوى الجغرافي، حتى أنها تعاود الظهور بقوة مرة أخرى، وذلك من خلال فكرة التشبع. تشبع السوق بسلعة معينة. هذه الفكرة البسيطة التي تجعلنا نقاوم المألوف، والموجود بكثرة، للبحث عن أشياء أخرى من ذات الصنف، لكنّها مختلفة.

استطاعت القصة القصيرة أن تجدد من أساليب كتابتها، حتى أنها اكتظت بالتجريب بكثرة أساليبها المتنوعة، وفقدت لبعض الوقت رونقها، وأبعدها عن صدارة المشهد، والتجريب هي فكرة غريبة جدًا في الأساس، حيث أنها تحمل في طياتها- مثل الحياة- النقيضين، الحياة والموت، والليل والنهار. ومن خلال هذه التوطئة التي تحمل الحقيقة، تكون فكرة التجريب، حينما تنحسر موجة الازدهار والانتشار عن جنس أدبي معين، لكن التجريب المخرّب أفقد القصة القصيرة حضورها الطاغي، مثلها مثل الشعر.

وفي فترة معينة من التجريب، تحوّلت القصة القصيرة إلي الشعر، وفضائه، لكن اللحظة الراهنة فيما تملّكه من حوافز التواجد، والتطور في وسائل الاتصال الحديثة، ساهمت بشكل كبير جدًا في حضور النثر، وخصوصًا السرد على حساب الشعر، والشعرية مرة أخرى.

ورغم كل التحديات، لم تفقد القصة القصيرة مكانتها، ولم تتنازل أبدا، لكنّ الواقع هو ما يفرض حاجته لفنّ ونوع معين، ولو برز على سطح الواقع الثقافي مشاريع جوائز، وترجمات مثل الرواية، ستكون أسعد حظًا من الرواية في انتشارها، لأنها ببساطة تمسك الواقع المتسارع، وتستطيع التعبير عن اللحظات الآنية بكل تفاصيلها، والأنماط الأخرى لا تستطيع ذلك.

تستطيع الرواية أن تمسك النقيضين معا، وتعدد أنواع السرد، إنها ببساطة تمسك تأريخ البشر، أو مجموعة بشرية، وتجمّل القبيح، وتقبح الجميل، إنها مفتاح الواقع الذي نعيشه، ونكتشف أنفسنا من خلال أيديولوجية الصراع، والبقاء. إن الرواية تستطيع أن تشكل الحياة مرة أخرى على حسب تطلعاتنا، ورؤيتنا، إنها ترمّم ما نقص منا جميعا، وإن استطاعت أن تذيب الفوارق الجغرافية، وتجريدنا من الانتماءات الضيقة، ساعتها نستطيع أن نقول نحن نتشارك مع العالم إنسانيته، ونصبح من نسيج الثقافة العالمية. فالرواية فنّ له خصوصيته، مثله مثل القصة، نحتاج كليهما في نفس الوقت، ولا بديل عن الآخر.

من جهة أخرى، تستطيع القصة القصيرة بطبيعتها، بشكل جزئي، التعبير عن الراهن العربي والإنساني، في لحظة معينة، هي لحظة الكتابة. هذه لحظة، أو فكرة، أو حالة، لا يمكن تعويضها إلا بالكتابة، وهي لحظة تسليط الضوء علي هامش بسيط من الحياة، قد لا نلاحظه، أو يتكرر مرة أخرى.

ويأتي تحوّل أغلب القصاصين إلي كتابة الرواية، لرحابة عالمها، وانتشارها إعلاميا، وتسليط الضوء عليها. والرواية تستطيع تحمّل القصور الفني بها. أمّا القصة القصيرة فتكشف بسهولة موهبة الكاتب من عدمه، وأيضا لا تتحمل القصة القصيرة أي زوائد بها، حيث أنها تعتمد على التكثيف والإيجاز، والوصول بسرعة، وبإثارة، وتشويق إلى الفكرة التي يريد الكاتب التعبير عنها.

وستظل القصة القصيرة موجودة طالما أن لدينا كتابا، رغم طغيان الرواية الآن، وهناك كتّاب يعشقون الكتابة القصصية، ومخلصون لها، ويدفعون ثمنا باهظا لوجودها على الساحة، رغم انحسار الهالة الإعلامية عنهم. هذا الإخلاص هو ما يجعلنا نؤمن بمستقبل القصة القصيرة، ثم إن الكتابة القصصية تعيد إلى الكاتب الإنسانية التي افتقدها في لحظة معينة. وهذه لحظة شديدة الخطورة على كيان الكاتب وإنسانيته، فيحاول أن يتخلص من هذا الإحساس -الذي يدركه الكاتب وحده- بعدم تواصله الإنساني مع الآخر، فيحاول الخلاص والتطهر من أزمته الخاصة بالكتابة عن هذه اللحظة التي تعذبه، ليعود مرة أخرى للعالم الذي فقده تواً ■

كاتب من مصر

الرواج والقيمة

منتصر القفاش

واقع دور النشر يشير إلى أنها ترحّب بنشر الروايات، وقد تنصح بعض الكتاب بتحويل مجموعاتهم القصصية إلى رواية، فالقارئ بحسب تلك الدور يقبل على قراءة الرواية أكثر من القصة القصيرة. ويخفي هذه الكلام أو يتجاهل أن الرواج ليس دائما قرين القيمة الفنية، كما أن البحث عن نشر روايات ليس من أجل عيونها، بل للمشاركة في المسابقات العربية المتكاثرة بحثا عن الصيت والغنى. لكن ما يجب الانتباه إليه وعدم نسيانه ضرورة هذا الشكل، بمعنى أن القصة القصيرة ليست بالطبع مجرد نص أقصر من

الرواية أو مجرد نص كلماته قليلة، لكنها ضرورة تتطلبها تجربة تلح على الكاتب، وتوجد في التكثيف وإلا ضاع توهجها أو فقدت سحرها. مشهد. جملة عابرة. حلم. يلح في الظهور، ويمتلك في ذاته عالما غناه في كثافته، وفي قدرته على أن يحقق حضوره في حيز قصير. ومادامت هذه الضرورة موجودة فستظل القصة القصيرة تكتب وستظل تفاجئنا بإمكانياتها، وقدرتها على أن تغني حياتنا. وإذا فرض على القصة القصيرة أن تطول وتتشعب حتى تحقق احتياجات السوق فلن تفقد غناها فقط بل ستفقد ضرورة وجودها أصلا. وكما أن القصة القصيرة دائمة التبدّل والتغير في شكلها فإن الكتاب الذي يضم القصص تغيرت أيضا طريقة التفكير في بنائه، فلم يعد مجرّد مجموعة قصصية تضم ما تيسر من قصص فقط، بل صار هناك ما يطلق عليه المتتاليات القصصية أو الديوان القصصي أو الكتاب القصصي، تصل بين قصصه صلات عديدة وفي الوقت نفسه تظل كل قصة قائمة بذاتها. وهذا الشكل من الكتاب القصصي يتيح التكثيف والامتداد في زوايا متعددة، ويتيح حرية التنقل بين الأزمنة والأمكنة دون أن تحدّها ضرورات من خارجها. كما أن الجدير بالانتباه إلى أن القصة القصيرة تثري شكل الرواية نفسه، فروايات كثيرة تمثّل فصولها قصصا كقصيرة، مثلا ·رواية وردية ليل لإبراهيم أصلان، صخب البحيرة لمحمد البساطي، كتاب الضحك والنسيان لميلان كونديرا·. قد يكون بالفعل هناك صراع داخل الكاتب بين القصة القصيرة والرواية لكن تحسمه تلك الضرورة التي يتطلبها النص وتتكشف من خلال كتابته. لأن الصراع لو حسمته متطلبات السوق فإن الكاتب يصير ·تحت الطلب· ومثل المأكولات سريعة التحضير منتشرة لكن فائدتها تكاد تكون منعدمة.

وفي النهاية حينما تتعالى الأصوات من أجل أن يسود شكل فنيا معينا، فإن هذا أشبه -من جوانب كثيرة- بالهتاف ·لا صوت يعلو فوق صوت المعركة·، حتى لو كان هذا الصوت هو صوت الحياة ■

كاتب من مصر

هذا الفن المحبوب

موسى آل ثنيان

لعل الإجابة عن السؤال المتعلق بمكانة القصة القصيرة لدى قراء الأدب العربي اليوم تحتاج إلى تدقيق وعمل إحصائية، ولكن ولو نظرنا بشكل عام فإن القصة القصيرة ما تزال تحتل مكانة في قلوب واهتمام القراء فماتزال المجاميع القصصية تصدر باستمرار وتقام لها الدراسات والملتقيات الثقافية وإن حصل هناك تراجع في عدد قرائها وفي فنياتها بسبب دخول بعض القاصين الذين أخطأوا فهمهم لفن القصة ولم يعوا آلياته وعناصره وأدواته ظنا منهم أنه فن سهل الكتابة، ولعل القارئ يشترك في الإجابة على هذا السؤال: هل مازالت توجد أعمال قصصية تستحق القراءة والدراسة في الوقت الحالي.

•••

لقد أدخلت فنيات عديدة على الفن الأدبي بعد أن كانت كلاسيكية تميل إلى الإخبار فقد أدخلت عناصر كالحلم أو اللعب بعنصر الزمن كالانتقال بالحدث من الحاضر إلى الماضي أو من الحاضر إلى المستقبل والمنولوج الداخلي وغيرها من الفنيات ويقع على عاتق الكاتب كيفية استخدامها بما يمتلك من أساليب خاصة.

•••

حين تأسس فن القصة القصيرة جدا بات كل من لا يملك أدوات الكتابة وأبجدياتها يكتبها مستهلا كتابتها غير مدرك أن هذا الفن أصعب بكثير من القصة القصيرة، وحين لجأ كتاب أو أشخاص لا علاقة لهم بفن القصة القصيرة جعلوا هذا الفن يقف عند حد معين وأفقدوها الكثير من عناصرها الهامة.

•••

حين حاول كتاب القصة القصيرة شعرنة لغتهم القصصية أفقدوها جوهرها كفن يحتوي على شخصيات وحدث متنام وصراع ونهاية. فصارت الشخصيات تذكر سريعا دون التطرق بشكل كاف إلى أحاسيسها محاولين تكثيف اللغة وضغط العدد، بل رأيتُ ما هو أعظم من ذلك إذ حاول بعض الكتاب صف كلمات النص القصي بشكل عمودي لتشبه الشعر تماما في شكله، وفي المقابل هناك محاولات مماثلة من قبل الشعراء وأعني بكتّاب شعر التفعيلة خاصة إذ أنهم أضافوا العنصر القصصي والدرامي والحواري إلى قصائدهم ولكنها محاولة أثرت القصيدة العربية وأعطتها أبعادا جماليا أكثر حين اتخذوا من القصة وسيلة لبناء القصيدة، فدخلت الدراما إلى الشعر فمثلا هذا ما نجده عند السياب في أنشودة المطر ونازك الملائكة في الكوليرا وهذا أدى إلى إحداث تطور جميل للقصيدة العربية.

•••

في الآونة الأخيرة قرأت كثيرا من النصوص القصصية التي تنشر في مواقع التواصل الاجتماعي على أنها نصوص قصصية بينما هي أقرب إلى روح الخاطرة من القصة إذ تفتقر إلى عناصرها الأساسية من عقدة وتصاعد درامي للحدث وتطوره وتفاعل شخوص القصة مع الحدث فأصبح النص منولوجا داخليا كاملا لا حركة فيه، فقد آن للنقاد أن يركزوا في دراساتهم للقصة على توافر أساسياتها بدلا من الجانب الجمالي والمضموني فقط.

•••

القصة القصيرة فن أدبي يقتنص اللحظة ويقدمها في قالب أدبي وبلاغي في أقصر الكلمات بشكل مدهش ولافت وهنا تكمن خطورته كفن أدبي. وهنا تبرز مسؤولية القاص في توظيف أفكاره وهموم الشارع العربي بكل براعة ودقة. والقصة القصيرة تفوق الرواية صعوبة في تقديم الفكرة وشخوص القصة في عنصر زمني أقصر وحدث واحد أو اثنين وشخوص قد تكون أقل، ولا يعني هذا أنها تتفوق على الرواية، فالرواية تظل الجنس الأدبي الأكثر حضورا في الساحة الأدبية وهي تعبر عن حالة كونية وحياة كاملة اجتماعية أو سياسية أو رمزية. يقول روجرب. هينكل ·بالرغم من قيمة ما تزودنا

به العلوم الاجتماعية من الرؤى والمنظورات الخاصة بمن يشبهنا من الرجال.. فإن خبراتنا الفعلية تظل أشد التصاقاً بهؤلاء الذين نجدهم في الرواية والدراما.

•••

تصدرت الرواية الأدب العربي في السنين الأخيرة والرواية لم تغر القاصين فقط وإنما أغرت الشعراء أيضا، فبات كثير من الشعراء يكتبون الرواية، ولا يعد مستغربا أن يتحول القاص من كتاب القصة إلى الرواية إذ أنهما يصبان في نفس الجنس وهو السرد وإن اختلافا في الطول وعدد الكلمات فهو لا يعد انتقالة نوعية كبيرة ولكن الغريب أن يتحول الشعراء إلى كتّاب رواية وهذا يقودنا إلى تغيير السؤال: هل بات الشعر قاصرا عن حمل هموم الشعراء؟ وليس هذا إلا دليل هيمنة الرواية على الساحة الثقافية ونظرا لما تحويه من أبعاد ولقربها منها ونحن نقرأ شخصيات قد تشبهنا أو تشبه أشخاصا نعرفهم أو لأن الرواية تعبّر عن واقعنا، بل الرواية بسطت كافة العلوم الاجتماعية والنفسية والسلوكية والسياسة والتاريخ وقدمتها في قالب روائي أدبي جميل قريب من النفس ممزوج بمتعة القراءة ومتابعة الأحداث وتناميها.

•••

تظل القصة الجنس الأدبي المحبب للقارئ، فمنذ وجد الإنسان على خارطة الوجود هو مرتبط بها وجدانا وثقافة، فالإنسان منذ القدم يحب أن يقص أو يستمع، فالتراث السردي العربي كبير جدا وضخم كمقامات بديع الزمان للهمذاني ومقامات الحريري وألف ليلة وليلة، وظل السرد العربي يتطور إلى أن جاءتنا القصة بشكلها الحديث، من هنا أقول حتى يبقى مستقبل القصة القصيرة مشرقا فعلى المؤسسات الثقافية الرسمية والأهلية أن تعطي جزءا من برامجها لهذا الفن القصصي، فلماذا لا تخصص جائزة للقصة القصيرة في الوطن العربي كما هو الحال لجائزة البوكر للرواية وجائزة أمير الشعراء للشعر، فهذه الجوائز لها أبعاد معنوية قبل جوانبها المادية إذ تدفع بالشعراء والروائيين نحو طريق الإبداع ■

كاتب من السعودية

القارئ يفتش عن السرد

هشام أصلان

بالتأكيد القصة القصيرة مصابة بقدر ملحوظ من التراجع، وهو تراجع بدأت ظلاله تلوح مع ظهور مصطلح "زمن الرواية"، مرورًا بمقاومته من قِبل القاصين والشعراء، ثم الاعتراف الجمعي، معلَنًا أو غير معلن، بسيادة الرواية كجنس أدبي يحتمل احتواء العالم ■

وقد مرّت أساليب القصة بمراحل للتطور. وربما أن هذا التطور تجلّى في حقبة الستينات، مع كتّاب كرسوا لبعض الأساطير حول هذا الفن، لكن بغض النظر عن هذه النقطة، هناك فرق كبير بين ما كتبه تشيخوف وبين ما كتبه يوسف إدريس، رغم البعد الكلاسيكي والإسقاط المباشر بين الاثنين أحيانا، ثم جاءت النقلة إلى قصة أكثر حداثة عند يحيى الطاهر عبدالله ومحمد البساطي وإبراهيم أصلان، وهي أيضًا تختلف كثيرا عما يكتبه اليوم أنيس الرافعي ومريم الساعدي أو حتى روائيين يكتبون القصة القصيرة كطارق إمام ومنصورة عزالدين. هناك تطور طبعا.

ولا أعتقد أن التجريب أفقد القصة القصيرة أهمّ مميزاتها كجنس أدبي مستقل، ولكن يبدو أن المتلقّي بات أكثر احتياجا لجدارية سردية ينشغل بداخلها، بالإضافة إلى العوامل التي تحدّثنا عنها مثل الجوائز الأدبية الكبيرة والتسليط الإعلامي على الرواية، ولكنّي أتصور أن الكتابة الحُلوة تجد متلقيها أيّا كان الجنس الأدبي الذي يقدمها.

ولم تتحول لغة القصة القصيرة لتصبح أقرب إلى الشعر وفضاءاته منها إلى السرد، ولكن أعتقد أن هذا الانطباع له علاقة قوية بالانتصار الذي حققته قصيدة النثر العربية أمام ما سبقها من أنواع شعرية، حيث يجدها البعض مرادفا لحلقة كانت مفقودة بين القصة والشعر. ولو أن الراهن العربي والإنساني هو الهمّ الذي ينشغل به الكاتب، وأقصد الكاتب الحقيقي، فسوف يصلح أيّ جنس أدبي ملائما لمعالجة انشغالاته، ولكن تظلّ طريقة التناول وحساسية الطرح هي الفيصل النهائي في المسألة.

ويأتي هجران أغلب القاصين كتابة القصة القصيرة إلى الرواية، لأن التلقي العام للرواية والتسليط الإعلامي أصبح مغريا للكاتب، ثم من ناحية أخرى أتصوّر أن هناك جانبا كبيرا له علاقة بظهور جوائز مالية، لا قِبل للكتّاب العرب بها، خُصّصت لفن الرواية، ليزداد الأمر ترسّخاً بانسحاب كثير من الكتّاب لشروط هذه الجوائز بدءاً من المعايير الفنية والأخلاقية، وصولاً إلى معيار الحجم، لتظهر روايات "الكعب" العريض بكثرة على غير العادة.

وأتصور أننا لسنا بصدد حالة احتفاء بالقصة كجنس أدبي، ولكن أمامنا ما يمكن تسميته بانتقائية المتلقي، وهو نفس الحال الذي أصاب فنونا أخرى تراجع الإقبال الشعبي عليها مثل المسرح، ولكن تلمع بينها حالات استثنائية. وأنا لا أرى اضطرارا للوقوف دفاعا عن فنّ لم يعد جذّابا للمتلقي.. إذا كان هذا الجنس الأدبي لم يعد مشبعاً أو جذاباً للجمهور، فلا عليك. البشر لن يتأثروا بحالة التراجع هذه. هُم فقط سيستبدلونه بآخر أكثر ملاءمة لهم في هذا الزمن، خصوصا في ظل عدم إدراك الفنان لضرورة تطوير نفسه بتطوّر المتلقي. أنت تكتب القصة القصيرة ليس دفاعا عن استمرارها، ولكن لأنك ترى في النص الذي بين يديك قربا من هذا الوسيط الفني أكثر من غيره، ليس إلا ■

كاتب من مصر

فادي يازجي

اهتمام نقدي

هيفاء بيطار

أنا واثقة أن القصة القصيرة مظلومة ولا تأخذ حقها في الاهتمام كالرواية. كما لو أن الرواية هي الملكة والقصة القصيرة هي الوصيفة. مع أن فن القصة القصيرة أصعب ويتطلب فنية عالية وقدرة على جذب القارئ وإبهاره. القصة القصيرة إما أن تكون ناجحة أو فاشلة لأنه -وبرأيي- لا يوجد فيها حدّ وسط فهي إما أن تكون أو لا تكون. لكن التركيز الكبير على الرواية وإقامة المهرجانات الروائية والجوائز الدسمة هذا يجعل فن القصة القصيرة في تراجع.

وأتساءل، لماذا لا يوجد هناك مؤتمرات للقصة القصيرة أو جوائز محترمة لهذا الفن الراقي الصعب. من ينسى قصص إدغار آلان بو العظيمة أو قصص غابرييل ماركيز التي قال بكل وضوح بأن كتابتها أصعب من القصة القصيرة. حتى الناشرون للأسف حين يقدم لهم كاتب مجموعة قصصية غالبا ما يرفضون نشرها ويقولون نفضل الرواية. حين حصلت مجموعتي القصصية "الساقطة" على جائزة أبي القاسم الشابي في تونس عام 2002 فإن حفيد أبي القاسم الشابي قال إن فن القصة أصعب بما لا يقاس من فن الرواية. أتمنى على الجهات الثقافية أن تنتبه لهذا الموضوع ■

كاتبة من سوريا

جماليات كرة القدم

بلاغة النص الكروي

وارد بدر السالم

هل تكتفي كرة القدم أن تكون رياضة فقط؟ أم أن السياسة تتمحور بشكل أو بآخر في طياتها ونوازعها؟ وإذا لم تكن كذلك فهل هي سياحة موسمية محددة بأوقات يترقبها الجمهور الرياضي وغير الرياضي؟ أم هي ثقافة عامة تورطنا في الإدمان عليها؟ أم هي استثمار اقتصادي لشركات إعلامية وإعلانية واتحادات كروية؟ أم هي حمامة سلام تطير بين القارات والدول التي أنهكتها الحروب والمجاعات والكوارث والأوبئة؟

هنا ستبدو الإجابة القاطعة على أن كرة القدم هي رياضة فحسب ورسول حب وحمامة سلام وطائر فرح يرفرف على قمصان اللاعبين، ونحن بطبيعة الحال نقول إنها رياضة ولا تبدو غير ذلك مهما حاولنا استدراجها وإحالة أوراقها الى غير مقاصدها مهما تلاعبنا بالألفاظ وأوّلنا معطياتها وخرجنا باحتمالات ضمنية تشير إلى عكس ذلك.

لكننا في قراءة فنية مباشرة نسعى للخروج بنتائج جمالية أخرى هي بعمومها نتائج فنية لقراءة مغايرة لكرة القدم، بوصفها نصاً متسعاً يسمح لمفردات أخرى من خارج جنسه أن تشارك في تفكيك بنيته الداخلية لتعزز من قوته الفنية والجمالية؛ وعلى وفق هذا التصور المبدئي سنقف أمام بلاغة كرة القدم لتوصيفها من وجهة نظر فنية-جمالية كي نخرج بأكثر من تصور على أن كرة القدم هي «نص» مفتوح قابل للقراءة كما هو قابل للتأويل؛ سيخرج قليلاً أو كثيراً عن المألوف من الكتابة الرياضية المتخصصة والتصورات الجماهيرية العامة المدرّبة على «التلقي» الجاهز للقراءة الرياضية من حيث هي منهج وصفي على مدار الوقت ونقدي في أحيان معينة .

النص الأدبي الكروي

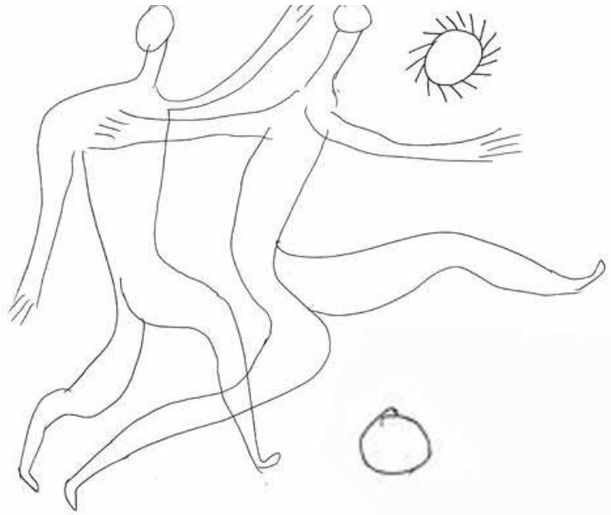
القراءة الجمالية تقترح علينا ألاّ نصف لعبة كرة القدم إلا كونها نصاً أدبياً مفتوحاً على فنون جمالية متعددة؛ مرئية ومكتوبة؛ فهذه الرياضة الفريدة في جمالياتها المتجددة تنعكس بطريقة حرة على الكثير من الاجتهادات الأدبية النقدية التي تُعاين المبنى الجمالي في النص الأدبي وتتقصى بؤرهُ المتفجرة؛ وكرة القدم كنص رياضي مرِن يستحيل في كثير من الأحيان توصيفه على بنية أدبية محددة؛ إنما ينفرد؛ بتأويلي؛ إلى حالة استثنائية تنطوي على شيء مثير من الاجتهاد والإحالات المكتنزة بالدقة الفنية إلى مظان نقدية أدبية معروفة لا بطريقة القسر الأدبي إنما بطريقة فحص جماليات هذه اللعبة عبر المعطيات النقدية الأدبية التي تُعنى بالضرورة في الكشف الجمالي عن كل ما هو جمالي في الحياة.

النص الكروي لا يشبه إلا نفسه، فريدٌ في تكنيكه وبنائه، متقشف ومقتصد بلا إنشاء رغم سعته الزمنية المتوترة والضاربة في الأعصاب ومشهديّته التي لا تثبت على حال ومساحته المترامية بين أقدام اللاعبين.

النص الكروي مستطيل إذا استطال الزمن ومربع إذا انحسر الزمن الضاغط، مثلث ومكعب إذا كانت الدقائق تتثاقل على الوظيفة النفسية للاّعبين، معيني ومخروطي إذا انتظم الزمن في بناء عمودي، مستقيمٌ ومنحنٍ حيثما كان الشكل يعبّر عن جوهر الموقعة أفقياً؛ فالنص يتخذ الأشكال الهندسية كلها في دقائقه العصيبة عندما يصول لاعبوه في الساحة الخضراء وإلى الاتجاهات كلها، في محاولة لتفتيت وحدة المكان وتوظيفها إلى عناصر إيجابية تدفع بلاعب الكرة إلى تقصي مكامن الساحة وفراغاتها وتثوير طاقة الآخرين في تسريع الوصول الى لحظة التنوير المثالية، أي إلى الهدف. وهي لحظة مشعة بلا شك كإشعاع النهايات في النصوص القصصية القصيرة وقصائد الهايكو اليابانية، غير أن الفرق هنا أنّ نص كرة القدم فيه أكثر من لحظة تنوير وأكثر من نهاية وأكثر من مفاجأة وأكثر من احتمال، ليتفوّق على النص الأدبي الذي يقوده قصاص معلوم له باعٌ في رسم النهايات التي لا تتغير.

النص الجماعي

كرة القدم نص جماعي متكامل، يكتبه لاعبون متضامنون حد الانطباق في الشعور الخاص والعام ويخطّون سطوره لا بأقدامهم وحسب إنما بمداد عرق غزير منقادين وراء الشعور بانتزاع النصر من مخالب الآخر وليّ شكيمته. يعيشون لحظته بتجرد عن الذات وانفصال كلي عن «الأنا» المريضة، لخلق الفراغات المطلوبة في النص وإشعالها بسطور شعرية فنية، لا يعرفها إلا المتلقّي السادر مع إيقاعات الكرة المدوّرة وانكسار الساحة بأشكالها الهندسية المتبدلة وفورة اللاعبين في مشهد تكافلي نادر لا يتوفر عليه النص الأدبي الذي يصنعه مهندس كلمات محترف وصانع قد لا يكون ماهراً في



التهريج التجارية التي لا تبقى عادة في الأوقات كلها.

النص الكروي ينبني على معطيات متعددة في تكوينه الأدبي غير المباشر، فهو نص ذو جماليات متتالية غير خافية على التلقي العام وإن كان غامضاً حتى نهايته، وهو أشبه بالنص البوليسي القائم على الحبكة والتعقيد والتشويق والتحزير، ولن يكشف عن نهايته إلا صافرة طويلة يطلقها حكمٌ هو جزء من الغموض التدريجي الذي يلف الحكاية الكاملة وجزءٌ من النص الكروي المتدحرج على أعصاب الجميع .

الحكم جزءٌ من الحبكة «البوليسية» الكروية حينما يرتهن اللاعبون إلى قراراته حتى لو كانت خاطئة. إنه أشبه بمؤلف ضمني شذ عن المؤلف الأصيل، فانتمى إلى راهنه وهو يقود نص الرواية أو «الحكاية الكروية » بالطريقة التي يراها مناسبة، وليس بمستطاع أحد أن يوقفه أو يعترضه، لأنه مرتكَز الثيمة النصية في غموضها الممتد على مدار تسعين دقيقة كاملة.

إنه أشبه بمؤلف مُسْقَط على النص قسراً وعنوة، مع أن وجوده فاعل جداً في مسار النص ومكمل لحلقاته الكثيرة، ولولا وجوده في تضاعيف المباراة وإدارته لها لتحولت إلى ساحة عراك وفوضى، تماماً كمسرحيات خانات الفن ولا يُكتب لها البقاء.

نص الفوز نص في المستقبل

النص الرياضي لا يعود إلى الماضي ولا يحفل به لأنه وليد الحاضر. يتشكل منه وإليه عكس النص الأدبي الذي يتشبث كثيراً بالنصوص السابقة والمعطيات التاريخية والجغرافية والمعرفية المختلفة.

إنه لا يحفل بالمستقبل كثيراً فالمستقبل عبارة عن فرص قادمة لبطولات أخرى تحت مسميات عدة ، تفترعها أزمانٌ غامضة هي الأخرى بولادات رياضية تالية أشخاصاً وفرقاً. وإذا كان النص الأدبي قائماً على زمنٍ أو أزمنة مختلفة ، فإن النص الكروي ينفتح على زمن محدد، محسوب بالدقائق والثواني، لكنه يتماهى مع زمنه الحاضر إلى حد بعيد ويتسع إلى المستقبل كنص منجز تحققت ريادته بنتيجته، وهذه مهمة التوثيق الرياضي للأجيال اللاحقة. وليس أمامنا هنا الآن إلا نص الفوز.. أسطورة النصوص.. النص الذي حقق متوالية ناجحة في ابتكار مفرداته الأثيرة ونشْر إشعاعاته الجمالية في أرجاء واسعة من العالم، وأمامنا نصوص فوز كبيرة في التاريخ العالمي لكرة القدم تتسيدها البرازيل بلا شك تلك الدولة التي تتراقص على أنغام السامبا وهي تهتز طرباً بين أقدام اللاعبين، وفي الأمثلة العربية ما يسعفنا إلى حد ما في وصف الفوز الثمين على أنه نص النصوص، ففوز فريق دولة الإمارات العربية في دورة كأس الخليج لأول مرة كان نصاً متعاشقاً مع الذات الوطنية في تجلياتها المختلفة وهي تتماهى مع سمفونية «الأبيض» في رقصاته المثيرة التي اهتزت لها الساحة المحلية في لُحمةٍ متماسكة بين النص والتلقي في تناغم حالم عشناه لحظة بلحظة، لكن أمامنا نص آخر اكتسب شعبيته الواسعة من حضوره الميداني المثير هو الآخر، فالفوز العراقي في بطولة آسيا لكرة القدم هو فوز ثمين بمعايير شتى من حيث أنه حقق مكوناته الفنية في نص مدهش توفر على آلية اشتغال فريدة وفاعلة، متجاوزاً «المكتوب» الورقي أو التخطيطي في خطة المدرب العجوز، متماهياً مع سطوع برّاق للاعبين تمكنوا بجهد متكافل من أن يوازنوا السبب والنتيجة في قصة طويلة اخترقت زمنها الآني وكشفت عن إبهار مشوّق في التنغيم الفني والأداء الرجولي الشفاف، ويرسموا نصاً كروياً أخاذاً قوامهُ: الشعرُ والنثر والموسيقى والرقص على أكتاف المستطيل الأخضر. فخرج عن زمنه الحاضر مستشرفا آفاقاً ونوافذَ كثيرة كانت مغلقة لثلاثين عاما وتماهى مع شعب محاصر بالحروب في كل تاريخه الأسود وتعالى على صوت المفخخات والقتل الطائفي ليكتب نصاً أسطورياً شديد التأثير. إنه نص انتزع فتيل الموت وتسامى على صوت الشر وأدخل أوكسجيناً صحياً من المسرات والمباهج الى ملايين القلوب المكلومة في العراق أو في غيره من مجتمعات الإنسانية التي تتعاطف مع اليأس العراقي المرير.

العناصر الثقافية في كرة القدم

تتوفر في كرة القدم عناصر ثقافية وجمالية ووطنية قلما تتوفر في رياضة أخرى. وهي لعبة جماهيرية بامتياز لا تضاهيها لعبة ثانية مهما قيل عن جماليات وفنون ألعاب أخرى؛ والبلاغة الجمالية التي تتشكل عليها هذه اللعبة الجذابة ليست بلاغة خارجية تمليها متعة اللعبة ذاتها في الإرسال والتلقي

والإرسال المضاد، فبلاغة النص الكروي أرقى بكثير من الشكل الذي نعرفه: إنه بلاغة داخلية من العناصر المكونة له والتخطيط الدقيق لواجبات كل عنصر أساسي في تنفيذ الحد المعقول من المراس الكروي في ساحة واسعة لا فكاك من النظر إليها بوصفها حاضنة جمالية أثيرة بكل أبعادها .

عشاق كرة القدم خليطٌ مخلوط من الكبار والصغار والنساء والرجال والشيوخ والأطفال بمختلف أهوائهم ودياناتهم وأمزجتهم وثقافاتهم وطبقاتهم ووظائفهم، وعندما تلتقي هذه الجموع على مدرجات الملعب تبدو كلوحة موحدة هادرة تتشابك فيها الأحاسيس حد التماهي الإنساني وتذوب فيها الحناجر مشجعة لوناً لقميص محدد وتحولهُ إلى رمز عبر أغنية شائعة ذات إيقاع عاطفي راقص أو أهزوجة تكتسب صفة الشعبية والجماهيرية، فإما هي مما تختزنه الذاكرة الشعبية أو ما هو مُؤلَّف للكرة الساحرة .

ولو تأملنا المشهد على نحو بطيء ومحايد لإدراك مغزى ذلك النشيج الجماعي وهدير الغناء المتضامن سنلتفت أولاً إلى أن «مجتمع» كرة القدم مجتمع متضامن حدّ الذوبان؛ ليس طبقياً على الإطلاق حينما تتساوى فيه العناوين وتتوحد رغباته باسم المواطَنة وتُنسى في لحظاته الوطنية كل الهموم اليومية الشائكة؛ فالجميع في مطبخ الكرة يمتزجون ويتلاحمون دون فروق على وجه التحديد. هذا المجتمع الواحد الذي يلتقي بعفوية يمثل صورة حقيقية من الصور الوطنية التي تغيب؛ قسراً؛ في زحمة العمل اليومي ولا تظهر إلا بحوافز استفزازية مباشرة كالحروب وكوارث الطبيعة ومفاجآت الحياة غير المحسوبة؛ لكن كرة القدم بوصفها نقيضاً للحروب والكوارث والمفاجآت غير السارة في الحياة يمكن أن تكون في تجلياتها المختلفة وسيطاً مباشراً لتثوير الروح الوطنية والمعنوية وإذكائها بنوع سلمي/جمالي/اجتماعي/إنساني، وفي هذه الوساطة النبيلة تنتفي الحاجة تماماً إلى وجود إرهاصات اجتماعية مختلفة أو عصبية قبلية محدودة، لتحل محلها «العصبية الوطنية» بكل مكوناتها التاريخية والنفسية والأسطورية، ولا شك أنها وهي أرقى أنواع العصبيات المشروعة التي تتملك المواطنين لتسعين دقيقة؛ تقصر أو تطول؛ لكنها اختصار لزمن وطني طويل يكتنف أيّ إنسان في مشارق الأرض ومغاربها ويعزز فيه الشراكة الأخلاقية والمبدئية باتجاه هدف مركزي واحد.

زمن الكرة وزمن المواطنة

تسعون دقيقة فقط هي فسحة زمنية قادرة على أن توحّد «الكبير» مع «الصغير» ولا يمكن إلا أن يجمعهما إحساس واحد هو المواطنة بكل أبعادها النفسية والتاريخية؛ فالمواطنة هنا ليست تدريباً صُورياً على مشاهدة لعبة محددة بإطار وضوابط وزمن وقواعد، لكنها لحظة انبثاق واعية من شعور وطني عميق في لحظة الفعل «الكروية» بدقائقها المتلونة؛ حينما تتمكن من إخراج ذلك الشعور المكبوت إلى حيز الواقع قبل أيّ شيء وعلى نحو مضخم جداً؛ فدقائق الشوطين العاصفة بالمفاجآت ستضع أحقية المواطنة بصورتها الكبيرة، وخلال تلك اللقطات الزمنية المتتالية والمحسوبة على أعصاب الجميع ستفرز النوع الوطني، لا بحسابات الفوز والخسارة، لكن بحسابات إيجاد فرصة ثمينة للتعبير عن المواطنة الحقيقية في ظرف كروي طارئ، فالدقائق التسعون هنا ذات قيمة إضافية إلى قيم المواطنة، بل هي استثنائية تماماً بين تلك القيم، لأنها تفصح عن جوهر ذهبي وعمّا هو ثمين ونادر ومكنون في داخل المرء حين يتوحد مع

تسعون دقيقة فقط هي فسحة زمنية قادرة على أن توحّد (الكبير) مع (الصغير) ولا يمكن إلا أن يجمعهما إحساس واحد هو المواطنة بكل أبعادها النفسية والتاريخية

الجموع لذات الهدف: أن يعبّر عن مواطنته بشكل صريح، ناسياً الكثير من أوجاع الحياة الكبيرة في دقائق تمضي مسرعة بين أقدام اللاعبين، وقد لا تأتي بالفوز في نهاية المطاف، لكن هذا ليس النتيجة الأخيرة بذاتها، إنما المهم أن تكون كرة القدم في فرادتها الجمالية قد أفصحت أن بإمكانها تثوير الحس الوطني إلى أقصى مدياته. وتكون الحافز على اكتشاف الموهبة الوطنية المتأصلة في جذور النفس البشرية .

البلاغة الكروية

في كرة القدم لا يوجد «نص» مقروء، إنما ثمة نص مرئي، عياني، ولكنه نص صامت، نص أبكم. لا تُسمع فيه غير ديكورات خارجية لصيحات جمهور يريد الفوز بأيّ ثمن، وهي صيحات لو حجبناها لن تظهر سوى أصوات اللاعبين ونداءاتهم على بعضهم، وواضح أنها خارج السيناريو الذي يرسمه المدرب كخطة ينبغي على جميع اللاعبين تطبيق الجزء الأكبر منها، لكن الأصوات الاضطرارية للاعبين هي نوع من تفريغ شحنات تتراكم بمرور الوقت فتجعل من اللاعب كتلة عصبية لا يستطيع معها كظم انفعالاته .

«نص» كرة القدم ليس كروياً بالضرورة، لكنه نص تتمحور فيه وحوله جملة معطيات فنية تتحرك أفقياً وعمودياً لتشكيل بنيته الأساسية كنص مفتوح أولاً، لكنه قادر أن يتشكل في اتجاه يتمكن فيه من أن يكون نصاً احتفالياً جماهيرياً قابلاً للتوسع عبر حشد الرموز الموفورة في تضاعيفه والتي أشرنا إلى جزء منها في مستهل الكلام وسنشير إلى غيرها في مستقبل هذه الكتابة.

بلاغة النص الكروي تستند على خمسة عناصر أساسية هي: اللاعبون/الجمهور/الحكم/المدرب/القانون، هذه الخماسية لن تكتمل إلا باكتمال خماسية رديفة لها في الشكل والمضمون وهي: الساحة/النشيد الوطني/المعلق/اللاعبون الاحتياط/مساعدا الحكم. وهذا التشكيل البانورامي العام يرسم صورة اللعبة بعناصرها المتكاملة ويرسم شكلها الداخلي والخارجي لتتوازى أفقياً وعمودياً وتقف كنص متماسك تغذيه كل الأطراف بحسب مهماتها الميدانية والنظرية والخدمية.

تقوم فكرة كرة القدم على «إرسال، واستقبال» أو«تلقّ» فالإرسال يتم عن طريق أقدام اللاعبين بشكل أساسي وأحياناً يكون هناك إرسال قصير يتم عن طريق الرؤوس وكلاهما له دلالات رمزية ؛ فالرأس مركز العقل المدبر والمفكر الأول في الملعب، والقدم وحدها تنفذ أوامر«العقل». الرأس والقدم مفتاحان حاسمان للفوز؛ العقل والمهارة؛ البصيرة النافذة إلى ساحة الخصم والحكمة الواعية في الوصول إلى اتخاذ قرار صائب. الرأس مكتظ بمفردات وتفصيلات لخطة مدرب قضى؛ متأرقاً؛ أوقاتاً طويلة ليمررها عبر «رؤوس» اللاعبين. والقدم «تتصل» بتلك المفردات والتفصيلات في شفرات يبثها اللاعبون مع الدقائق والثواني لتحقيق قصب السبق في المبادأة .

ثمة اشتغالٌ سري بين الاثنين يصل حدّ التماهي في الجهد المشترك طيلة شوطي المباراة، وأيّ خلل يرافق هذا الجهد سيعرّض الاثنين إلى منزلقات كارثية ونتائج تبعثر المنجز النفسي المتحقق، لذلك نعتقد دائماً أن لاعب كرة القدم يفكر مرتين: مرة في رأسه وأخرى في قدمه! ليبقى متواصلاً مع وجوده الفعلي الفاعل على أرض الملعب.

ما بين الرأس والقدم هي مسافة الجسد، جسد اللاعب وطوله الذي لا يُقاس بالسنتيمترات الحسابية، بل يقاس بـ«تاريخ الجسد» وتاريخية الجسد لا تنفصل عن انتمائه لحاضنته الرئيسية وهي.. الوطن. فالجسد هنا؛ في هذه المسافة السنتيمترية؛ هو وطن بكل تاريخه الإنساني وجغرافيته المعروفة وذاكرته الشعبية، أي أنه وطن مُلخّص بجسد لاعب بكل ما يحمله من ذكريات: الطفولة . الصبا . الشباب . التنشئة الاجتماعية والوطنية على حد سواء. هذا التاريخ الذي يحمله اللاعبون هو الذي يثوّر من حماسة الجمهور ويزيد من تفاعله، لأنه ببساطة ينوب عنهم في الموقعة الكروية ويجسد آمالهم في بلوغ نتيجة مُرضية، ولأنه تاريخهم الشخصي يُمَثَّل بعنفوان اللاعبين الشباب.

(1)

«استقبال» الكرة تشترك فيه أغلب عناصر الجسد: الرأس . القدم . الصدر. البطن . الساق.. وكلها عناصر متحركة إذا نظرنا إليها عضوياً بشكل مجرد ، ولأننا لم نتعامل مع هذه العضوية إلا عبر الرمز، فيصح القولإ عناصر تاريخية مرتبطة نفسياً مع الجسد/التاريخ فخرجت من سياقها العضوي وانضمّت إلى جدول التاريخ الوطني للاعبين وهو في صيرورة تتكون لحظة بلحظة باتجاه السمو والتحليق إلى سماء الإبداع الكروي .وإذا كان رأس اللاعب مركز قراره وقدمهُ وسيلته لبلوغ ذلك القرار فإنّ بقية تفاصيل الجسد وحواسّهُ لها أدوار ثانوية مختلفة عبر تكتيكات نفسية ورياضية يفهمها اللاعبون قبل غيرهم وفي عمومها تتضامن مع مركز القرار ووسيلته بطريقة أو بأخرى وصولاً إلى تحقيق الفوز.

(2)

يدا لاعب كرة القدم طليقتان، لكنهما مكبّلتان على مدار تسعين دقيقة؛ فليس مباحاً مس الكرة باليدين مهما كانت الظروف والحالات؛ فثمة قانون يكهربهما ويكهرب اللاعب لمواجهة الكارت الأحمر، وفي أقل الأحوال الكارت المخفف للعقوبة/الأصفر. وحتى «السهو» يكون مثار شك عند الحكم في بعض الأوقات، واليدان ليس لهما دور يُذكر في المباراة سوى أنهما جناحان مفصولان عن باقي الجسد وإن ارتبطتا به عضوياً وتاريخياً. الانفصال مؤقت طبعاً وليس تاريخياً، وتعطيل اليدين عن ممارسة الفعل المباشر في الساحة بقصدية قانونية تاريخية، لكي لا تتحول المباريات إلى فوضى وملاكمة فتفقد رصانتها وجوهر جمالياتها الكثيرة. القصدية القانونية هنا: أن

في كرة القدم لا يوجد (نص) مقروء، إنما ثمة نص مرئي، عياني، ولكنه نص صامت، نص أبكم. لا تُسمع فيه غير ديكورات خارجية لصيحات جمهور يريد الفوز بأيّ ثمن

يتحمل اللاعب عبء يديه؛ فيكون الجسد ناقصَ اليدين هو كل اللاعب داخل الساحة الخضراء؛ اليد لا تُحسن الإرسال ولا التلقي للاعب كرة القدم وبذلك تعوض قدماه عن فعل اليد المؤجل؛ إلا حارس المرمى فهو يلعب بجسد كامل ويدين طليقتين لكن ضمن بقعة لا يستطيع تجاوزها ، فالكهربائية القانونية ستطاله لو تجاوزها بسنتيمتر واحد.

(3)

الجمهور هو الطرف الآخر في الملعب: النوع الوطني الذي لا نشك لحظة بوطنيته وانتمائه إلى فضائه الذي يكون فيه، وهو الذي يلعب دوراً كبيراً ومتميزاً في شد أزر اللاعبين عبر عصبيته الوطنية المتأججة عندما يترجم فيها لاشعوره المكنون لخلق أسطورته المحلية والتوجه الى ساحة اختبار حقيقية في تنمية أحاسيسه المكبوتة التي لا تُظهرها أعباء الحياة المختلفة عادة.

الجمهور طرف خطير في المباريات الوطنية وليست أهدافه خافية على الآخرين، وما دامت بهذا الوضوح فإن حماسته الطاغية تحاول الامتزاج باللاعبين على قدر المستطاع، بمعنى محاولته «الحلول» في أجساد اللاعبين والتوغل في حواسها كلية لإسقاط حالته الجماعية المتصاعدة، بل المتوترة وهؤلاء بدورهم يبادلون الحلول بـ «حلول» أكثر مضاء وقوة وتأثيراً لترجمة حماستهم إلى أهداف ولعب مغاير وابتكار طرائق مهارية فردية وجماعية والنزوع إلى الاندغام مع رغبات جمهور هائج وحاشد بلعب استثنائي أو إشارات رمزية وتحايا وحركات لها دلالاتها في طمأنة ذلك التصاعد الحماسي الذي يعبّر عن نفسه بالتصفيق والهتافات والأغاني والأهازيج ورفع اللافتات العريضة ونشر المناشير وقصاصات الزينة وتطيير البالونات الملونة وما إلى ذلك من تعبيرات رمزية مباشرة تشي بعلاقة تضامنية أكيدة بينهم وبين اللاعبين.

(4)

اللاعبون هنا لا يمثلون أنفسهم، إنهم يمثلون أوطانهم، اللاعب وطن: وطنٌ يلعب في ساحة لكرة القدم، فكرة واقعية وليست فنطازية. قبل بدء أيّ مباريات يكون فيها المنتخب طرفاً يُعزف السلام الرئاسي الوطني فيتوقف نبض الجميع إجلالاً

وهيبة واحتراماً للوطن المترجّم على شكل موسيقى وطنية مؤثرة وعميقة ومعبّرة وتسود المدرّجات لحظات صمت تطبق على القلوب وتدغدغ العواطف بألحان سماوية قادمة من عمق الوطن وتاريخه البعيد وتتجسد الآن أمام الجماهير راية يحملها شباب المنتخب بوصفهم يمثلون الجماعة وبالتالي يمثلون: الوطن .

(5)

المعلق الرياضي طرف في معادلة الوطنية من زاويتها الرياضية ؛ فهو الوسيط بين اللاعبين وبين جمهور غير مرئي ، يتابع من خارج المدرجات؛ إنه جمهور تلفازي مختف لكنه أكبر بكثير من جمهور المدرجات، وسيبدو هذا النوع من الجمهور (صامتاً) لأول وهلة بسبب احتجابه في البيوت والغرف المغلقة، متوتراً، منقاداً إلى حالتي الكر والفر لفريقه. هو أقل ضجة من جمهور الصالات والمقاهي، وهذا جمهور صغير مكثف لجمهور المدرجات وتنتابه نفس الحالات النفسية في انبثاق روحه الوطنية المتصاعدة التي تنتاب جمهور المدرّجات المرئي تماماً.

(6)

لا شك أن المعلق الرياضي يحمل سمته الوطنية وانتماءه الوطني وتحيّزه الأخير لمواطنيه من اللاعبين، وليس مطلوباً من أيّ معلق أن يُظهر عكس ذلك مهما كان حيادياً وموضوعياً وقادراً على أن يلعب بالكلمات وينتقد الفرص الضائعة ويشخّص مكامن الضعف في فريقه، فهو خيط الوصل (الضامن) لكبح جماح مشجّعي البيوت والصالات الصغيرة والمقاهي المفتوحة على الشوارع، فصوته يتشظّى في أرجاء الوطن ويدخل البيوت كلها ويخاطب مجتمعاً بأكمله: أي وطناً من أقصاه الى أقصاه، وعليه أن يبث (شفرات) الطمأنينة ما أمكنه ذلك، وعليه أن يكون (مرسلاً) جاداً لإدراكه بالمران أن الملايين (تتلقى) إرسالياته المتواترة، فالمعلق الذي لا يرى أحداً من جمهور البيوت والصالات المغلقة والمقاهي المفتوحة معنيّ بالإرسال الصوتي المشفر الناجح في حالة الاقتراب من الخسارة، وفك تلك الشفرات بعين مفتوحة في حالة الاقتراب من الفوز، وهنا تكمن صعوبة هذا المرسل الصوتي الذي يتدرج بانفعالاته تبعاً لسير المباراة، وفي المواءمة بين جمهور مليوني غير مرئي يتلظى على محرقة الانتظار، فاقد الأعصاب، متوتراً، محتبس الأنفاس.

(7)

وكما في علم النفس حيث توجد (مُيسّرات) الإبداع فإن في فلسفة التعليق ثمة اجتراح ميسرات نوعية لـ (الصبر) وميسرات لـ(التبرير) فالأولى عبارة عن حُقن وجرعات صوتية بطيئة، متغيرة النغمات لترويض جمهور مليوني غير مرئي على قبول ما لا يريده ولا يتوقعه، والثانية إيجاد خطة بديلة وفورية مجتهدة لتقبل الهزيمة إذا لاحت مع نهايات الوقت، بإيجاد كل المبررات الممكنة للتعويض النفسي السلبي الذي يلحق بالجمهور المليوني، فالتعصب المضاد هنا لا يحوّل الهزيمة إلى نصر، بل يحبط الجمهور ويجعله في أتعس حالاته، والمعلق الناجح مَن يوجد بداية كل المبررات (المطلوبة) لمقابلة كل الاحتمالات الناجمة عن تدهور الموقف في فريقه الوطني، لذا فهو "وسيط" خطير ومعالج نفسي من طراز خاص. والعكس يتطلب شجاعة ما بتغيير نمطية تعليقه الوسطية ، المخاتلة، المروّضة، إلى إذكاء روح المواطَنة والوصول بها إلى مراقي النجاح الأخير.

كثيرٌ من المعلقين يمتلكون حس الظرافة وسرعة البديهة في المواقف الحرجة: منهم مَن يستحضر النكتة الخفيفة. منهم مَن يُعَد (أرشيفاً) رياضياً معرفياً متكاملاً ينمّ عن قابلية لهضم المعلومات وابتلاعها كسمكة قرش! وغيرهم يلتجؤون إلى التنجيم

لا شك أن المعلق الرياضي يحمل سمته الوطنية وانتماءه الوطني وتحيّزه الأخير لمواطنيه من اللاعبين، وليس مطلوباً من أيّ معلق أن يُظهر عكس ذلك

وقراءة الحظ والتوسل بالقدر أن يغير مزاج الكرة في اللحظات العصيبة!

المعلقون فصيلٌ ثرثارٌ لا يتعب. تسعون دقيقة بكلام متصل لا ينقطع حتى لو اضطروا لإعادة الجملة الواحدة عشرات المرات .إنهم معنيون بحشو الفراغ الصوتي بكلام كثير ومعلومات تتدفق وأحداث كروية سواء تذكرها الجمهور أم لا.. طبعاً ليس هناك معلق صامت وهذا قدرهم !

سيف الحكم وصافرته

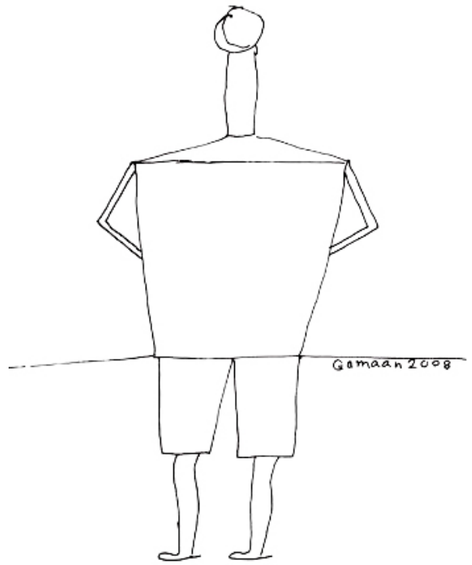
الحكم : سيفٌ بين وطنين؛ قنبلةٌ موقوتة يُخشى انفجارها في أحرج اللحظات؛ مزاجٌ غير معروف؛ كائن خرافي تنقاد له كل عناصر اللعبة. الوحيد الذي لا يُحاسَب على خطئه في المباراة .

الحكم ضمير متجول في الساحة: حكمٌ وحاكمٌ بما تشتهيه نفسه في لحظة قد يفلت فيها الزمام من يديه. هو الوحيد الذي يحمل في معصمه ساعة عريضة لا تحتمل العطل والتوقيت الكاذب: معصم الزمن الراكض بين أقدام اللاعبين. يمتلئ فمه بصفارة طفولية وفي جيبه العلوي كروت الإنذار والطرد وتحت إبطه، رمزياً، قانون كرة القدم وقد حفظه عن ظهر قلبه كنص مقدس يسير على ثوابته؛ لكنه يمكن أن يضرب عرض الملعب أيّ فقرة قانونية لمجرد الاجتهاد الفردي في لحظة فارقة من المباراة، وقد يكون غير محق، فخطؤه قاتل يمليه عليه (فعلُ) لاعب تهور قليلاً أو كثيراً ففقد الإحساس بالمسؤولية، أو بالفجيعة، بنفخة واحدة هي بمثابة نفير عام للجميع. الحكم وحده المتشكك في الساحة، حيث يمكنه أن (يفسر ويؤول) (نوايا) اللاعبين وتمثيلهم وحركاتهم البهلوانية وسلوكهم الميداني ودائماً لا ينظر إليها على أنها مهارات فردية، بل هي حيلُ العاجزين لا سيما في منطقة الجزاء!

سواء أخطأ الحكم أم أصاب فهو (مصيب) على طول الخط ولو كان خاطئاً على طول الخط! الحكم: صفارة ونغمة مخيفة وضمير ومسؤولية .

تدريب القمصان

المدرب عنصر استثنائي من عناصر كرة القدم. الداينمو الذي يشد اللاعبين الى خططه المتبدلة مع ظروف كل مباراة. الرأس الكبير في الفريق ومفتتح النص الكروي بأسراره وغموضه التي ينتظرها اللاعبون قبل بدء المباراة، تلك التي يحملها الجمهور تعويذة سحرية تجلب الحظ السعيد. المدرب مخطط بياني كما يبدو للوهلة الأولى. حالمٌ بالمجد الفردي. يختصر ملعب كرة القدم بورقة بيضاء يملأها بالتنقيط والدوائر الصغيرة والخطوط المتقاطعة والحركات غير المستقرة التي تمثل انتقال اللاعبين من مكان إلى آخر. ينشئ (معركة) وهمية على منضدة رمل ثابتة ويرسم بيادق مهاجمة وأخرى مدافعة، وما يراه على الورقة أو منضدة الرمل يريده حياً على المستطيل الأخضر، كأنه ساحر كبير أمام جوقة سحرة صغار !



المدرب نوعان: محلي وأجنبي. الأول محصلة وطنية بامتياز. والثاني (وافد) بعقد مقرر وضوابط قانونية وسقف زمني معلوم. الأول يتمتع بسمة (البقاء الدائم) في وطنه والآخر (مرتحل) بين الأندية والمنتخبات الوطنية، منقاداً الى رغبات مختلفة، منها الكسب المالي السريع ومنها تقديم خبراته الكروية للآخرين ليسجل اسمه في عدّاد المدربين الناجحين .

المدرب المحلي أمينٌ كالمفلس في القافلة، يحاول أن يخلق في داخله أكبر كمية من التحدي لبلوغ المستحيل ساعياً إلى أنْ يُنظَر إلى كفاءاته بكل حيلة ووسيلة حتى لا يكون على هامش النص الكروي بل في مركزه تماماً، أما المدرب الأجنبي، الوافد، المرتحل، فسيكون في مركز النص تماماً ولن يرضى بهامشه؛ فعادة ما يتمتع بخبرات متراكمة وسجلّ شخصي يشي بكفاءته التدريبية وربما الكروية الماضية: منجزات متحققة. تدريب فرق عريقة. حضور إعلامي مميز. شخصية لها مواصفات الجذب النفسي. خط بياني متصاعد لنسب الفوز التي حققها. ماض كروي. وكثير من المدربين الأجانب (ينتمون) إلى المنتخبات التي يشرفون عليها بحس حقيقي يقترب من حافة الوطنية إذا لم يكن فيها تماماً، بل إن بعضهم (يجنّسون) أنفسهم صادقين في المباريات المصيرية ذات الطابع العالمي أو القاري، وهو (تجنيس) وإن كان مؤقتاً لكنه يكشف (النوع) الإنساني الذي يكونون عليه، ولو كان هذا (النوع) غير مستشر تماماً في منطقتنا العربية . على عكس البعض الذين يرون أنهم وجدوا (لقمة) دسمة ولن تهمهم كثيراً ما تؤول إليه نتائج المنتخبات التي يديرونها فيظل شبح (التفنيش) يطاردهم من مباراة إلى أخرى .

المدرب عموماً مثل السمكة، مأكولٌ مذموم كمل يقول مثلنا العربي، وعليه أن يأتي بالنصر ولو كان بين حاجبي الشيطان أو تنتظره بوابة المغادرة في المطار.

ملحق :

أدباء كرة القدم

سماها الشاعر محمود درويش بأنها أشرف الحروب عندما كتب عن اللاعب الأرجنتيني

يوم كان ألبير كامو حارس مرمى فريق جامعة الجزائر عام 1930 قال "تعلمت أن كرة القدم لا تأتي مطلقاً نحو أحدنا من الجهة التي ينتظرها منها

دييغو مارادونا وقال عنها الكاتب إدوارد غاليوانا إنها ملحمة العصر، وقبلهما قال جان بول سارتر إن كرة القدم هي "مجاز الحياة"! بينما يرى الفيلسوف جيفون أن "الحياة هي مجاز كرة القدم".

ويوم كان ألبير كامو حارس مرمى فريق جامعة الجزائر عام 1930 قال "تعلمت أن كرة القدم لا تأتي مطلقاً نحو أحدنا من الجهة التي ينتظرها منها، ساعدني ذلك كثيراً في الحياة خصوصاً في المدن الكبيرة حيث لا يكون الناس مستقيمين عادة" أما الروسي يفغيني ألكسندروفيتش يفتوشينكو الذي كان يحب فريق كرة القدم في مدينته الصغيرة في سيبيريا «سيما» كاد يصير نجماً رياضياً في كرة القدم كحارس مرمى، قبل أن يهجرها وهو في الخامسة عشرة.

قال المفكر الإيطالي أنطونيو غرامشي "إن كرة القدم مملكة الوفاء البشري التي تمارس في الهواء الطلق"، أما رأي الشاعر تي. إس. إليوت فهو أن "كرة القدم هي العنصر الأساسي في الثقافة المعاصرة"، بينما الشاعر الإيطالي مونتاليه فيتمنى يوماً "لا يسجل فيه أحد هدفاً في العالم كله". ومن أقوال الشاعر والمخرج بازوليني أن "ريفيرا" يلعب الكرة شعراً و"كورسو" يلعبها نثراً و"ماتزولا" يلعبها شعراً تتخلله بعض الجمل النثرية؟

بازوليني أول من قال إن كرة القدم هي "لغة"، أما النوبلي كاميلو خوسيه ثيلا فقد كتب إحدى عشرة قصة عن كرة القدم، وعلى النقيض من هذا يقول الشاعر الأميركي أرشيبالد ماكليش إن الشعر وكرة القدم لا يجتمعان، فيما يرى الروائي الأميركي بول أوستر أن هذه الرياضة هي "البديل عن سفك الدماء" في الحروب الكونية.

وكتب كريستيان موتين في "موسوعة أساطير الكرة" أن "الكرة تشبه العوالم المجهولة وتحيط بها الأساطير". أما في مجال الدراما التلفزيونية والسينمائية فقد حظيت كرة القدم باهتمام كما في الفيلم الألماني "كرة القدم حياتنا" والفيلم الإنكليزي "مصنع كرة القدم" الذي تعرض لحملة نقد لاذعة لتناوله ظاهرة شغب المشجعين الإنكليز■

كاتب من العراق

ربيع في الشتاء

أحمد عمر

خرج من السجن مولوداً من جديد، بعد ثلاثين يوماً بالتمام. إذن هي معجزة أن يولَد المولود بعد حمل في الأغلال مدته شهر شمسي، بلا شمس. خرج حافياً تقريباً، وكل مولود يولد حافياً، في يوم مثلج، ومعه شابان.. إنه جاري أبو عبد الله الذي زحف بعمره إلى سفوح الستين. لم يحدث أن زارني من قبل، فهو مشغول دائماً. وهو رجل مقفول وبلا مفاتيح، ولولا تعطل الأسانسير لما دخل شقتي الواقعة في الطابق السادس. القرعة- وهي القرعة الوحيدة السليمة من اقتراعات الادّخار السكني- جعلتنا جيراناً. كان النظام، الذي نظم كل شي مثل قصيدة "تفعيلتها" السلاسل، كل حلقة في السلسلة تشبه أختها، قد سارع إلى توريط بعض الوجوه الشعبية في مهزلة البرلمان المنظم مثل لعبة كومبيوتر. المظاهرات المتهورة في بسالتها أرغمت السلطة على كرم ليس في طبعها، فأرغمته على الجلوس في مقعد في "مجلس الشعب" المنظم مثل لعبة "أتاري"، حتى تحلّي فم الشعب الثائر بسكرة، تلك هي طريقة النظام في الإصلاح "بالصدمة" والتي تبيّن أنها إصلاح بالحقنة. اعتقل الرجل "السكرة" لأن جثة ابنه وجدت مقتولة عند أحد الحواجز، فواسوه بالاعتقال والتحقيق شهراً، خرج في الصفقة التي تبادل فيها النظام ألفاً ومائتين مقابل ثمانية وأربعين إيرانيا وتلك إهانة لزنوبيا، ومعاوية، والأحمق أندريه بارو، صاحب المقولة الشهيرة: لكل إنسان وطنان، وطنه وسوريا؛ قال الرجل الجهم الصموت، جملة مقتضبة يقولها كل من يخرج من جحيم لو سمع به دانتي قبل كتابة كتابه الشهير لفقأ مثل أوديب عينيه بالقلم: طلعنا بمعجزة؛ ظننا أننا نساق إلى الموت، فتبين أنها الحرية، والموت أحد الحريتين.. يا أخي بروتوس طوله متران، وزنه يتجاوز المئة، وله في العمارة ثلاث شقق، واحدة لابنه الذي يدرس في مصر في الطابق السفلي، والثانية لصهره، والثالثة له. الثانية والثالثة في الطابق العلوي الأخير، في الطبقة التاسعة. والحصول على شقة حكومية هي من بركات الفساد الشرعي الحلال فهو مهندس في "الإسكان"، ويعرف من أين تؤكل الكتف وتقضم الأذن ويمصمص العظم.. الابن صاحب الشقة السفلية في مصر، والصهر غائب أو مفقود، أو شهيد. علمت لاحقاً، بعد شهر تقريباً أن ابنه الأصغر الذي يبلغ الرابعة والعشرين شهيد والذي اعتقل لاحقاً من أجله، الموت الغامض غير مسموح به، فكيف إذا كان موتاً مشبوهاً. كل شيء ينبغي أن يكون منظماً، مثل مسلسل تلفزيوني ولعبة مبرمجة. لم أعزّه، كان الوقت قد فات، أو أنه لم يعد معنى للعزاء مادامت سوريا كلها تستشهد. كان عدد الشهداء في الحارة أكبر من أن نعزي بهم. اعتبر بعضنا أو معظمنا أنّ دفن الشهيد، في أيّ مكان في سجل المحفوظات الأكبر، تحت التراب، وهو أدنى حقوق الإنسان "الميت".. غاية لا تكاد تدرك. تجري الرياح بما لا تشتهي السفن لكن الأرض الواقفة غير السفن الجارية ويجب أن تبلغ ما تشتهي. لم أعزّه، لعله الخوف، أو هو انتظار اللحاق بهم في سكة الشهداء التي يعبّدها النظام إلى.. الجنة. العزاء تقليد أصيل أهمّ من التهنئة بالعرس، وواجب اجتماعي تليد، في زمن الأمان. الحزن أمّ والفرح أحد أولادها الطائشين.علمت لاحقاً أنّ له ابنين معتقلين أيضاً، مؤكد أنّه سعيد بشهادة الابن أكثر من اعتقال الآخرين. ومع ذلك لا يبدو عليه الحزن، قلبه من صخر هذا الرجل. يصعب جرّه للإفضاء أو الحديث، يضحكه مالا يضحك الآخرين، ويغضبه ما لا يغضب الآخرين. هو يعيش وحيداً الآن في ثلاث شقق؛ فزوجته تركته لتعتني بأمّها النازحة العجوز في الجنوب، وبينهما حواجز وبرازخ. الفوضى الشعثاء واضحة في الشقق الثلاث، وبين الحين والآخر أنزل "وأحيانا أطلع حسب الشقة المضاءة" ومعي هرتي، بطبق ساخن من وجبة اليوم، فيدعوني إلى المشاركة، فأجامله، ومجاملته صعبة، فهو كتوم، ويصعب التنبؤ برد فعله. شبه أخرس، لكنه صاحب ذوق فني فريد، في مبارح أخرى، فقد أنفق الآلاف على اقتناء قطع فنية قديمة: مثل شراء أحجار من أبنية عتيقة، وأخشاب مطعّمة بالكتابات، بيته متحف للأنتيكات واللقى الأثرية، ويربّي جواداً عربياً أصيلاً، له مهر صغير، في بستانه في مدينة القصر. وقد أعدم الجواد بالرصاص، ربما احتياطاً من تعاونه مع الجماعات الإرهابية؛ فمات المهر بعد لحظات حزناً على أمه في إحدى أغرب قصص عالم الحيوان. يحتفظ بأعداد مجلة العربي والدوحة وصباح الخير المصرية وآخر ساعة، منذ أواخر الخمسينات. والأهم أنّه يحتفظ بأرشيف المراحل الدراسية السورية كلها منذ الاستقلال، هذا الرجل لي عنده حاجة، فهو يقف حارساً على بعض أبواب فصول طفولتي في الكتب الرهينة في بيته، والبيت تحت القصف. وسنكتشف لاحقاً أنّ التاريخ قد أكلته الصواريخ.

تعاونّا أنا وجارنا الثالث المهندس يوزرسيز (كان اسمه يوسف قبل المسلسل الإيراني عن يوسف الصديق) في تأمين بعض الزاد والقرى، للثلاثة الناجين من الحرية المرّة إلى الحرية الأقل مرارة. الشاب الأصغر يريد أن يستحم، لكن الماء قليل ومثلّج، أمّا أماكن النوم، في الشقق الثلاث فكثيرة. تيمموا بغبار السجاد، صليت بهم العشاء، إماماً. المياه مقطوعة من قبل العصابات المسلحة، الكهرباء من قبل الجماعات التكفيرية السلفية. سينام القمل سعيداً في أحضان الصئبان يوماً آخر على الأجساد التي اختمرت بدهونها ودمائها ودموعها. القمل أيضا يقف مع الاستقرار والمقاومة والممانعة وضد الربيع العربي. قاد يوزرسيز الشابين إلى الشقة الواقعة في الطابق التاسع، في الشقة مكشوفة الرأس للبرد، ودلّهما إلى فراش واحد، فزجاج النوافذ مكسور إما من شظايا قصف القنابل أو من زئير الطائرات الروسية، أما الزجاج الناجي من الاثنين فهو عاجز عن صدّ ثعابين البرد، بسبب قصف الفساد في إدارة الإعمار والبناء والهندسة، فإما أنّه محسور الحروف عن سطور الخشب، أو أنّ الخشب فائض على حروف الزجاج. نام الشابان تحت ثلاث طبقات من البطاطين، واضعين أقدامهما على المخدات حتى تعود الدماء التي تراكمت فيها بربا التعذيب، يرغمها البرد إلى ضمّ الفخذين إلى الصدر كما الجنين لكن أورام القدمين تجبرهما على رفعها إلى الأعلى.. رفع يوزرسيز السجادة الثقيلة وطرحها عليهما، فسكتا من غير حراك. مدفونين.

الشاب الأول كان عائداً من بيروت وقد اعتقل بسبب كثرة الأدعية والآثار والرقاق الأذكار في جواله، فهي أسلحة مشبوهة، والله "جهات خارجية"! ينبغي عدم الاتصال بها، أو ربما اعتقل بسبب مكان الولادة، فهو من "الحولة"، أو لكلا السببين. الثاني اعتقل لسبب أكثر وجاهة فقد شارك في حمل صناديق أسلحة جاءت بها البلدية وصورها التلفزيون على أنها أسلحة مصادرة من الإرهابيين، فاعتقل "بالجرم المشهود"!.

أكل أبو عبدالله قطعة من حلوى اسمها "أسبانيا" دبجتها زوجتي، ولم يكملها، والأسبانيا حلواء هجين، خنثى، من زواج بين جنسين أبوها اسمه الهريسة أو النمورة، القاسية الصلبة وأمها الكاتو اللينة المتكبرة لإدمانها على مسحوق البكم باودر الذي يصيب آكلها بالغرور والنفاش.

عاب أسبانيا أمام زوجتي، فادكرت، وظهرت بعض الغيوم الرمادية على وجهها حزناً على الأندلس. أبو عبدالله ضعيف في الآداب واللياقة العامة أو أنه يدّخرها لجواده، أو لكتبه، لعله ينسى أنّ النساء يغزون قلوب الرجال غير المنيعة عبر أبواب معداتهم.. وغالبا ما أخادع زوجتي بمديح نصوصها المدونة على زفير النيران في وجبات المساء، وأغازل قوافي السميد المحروق، بالثناء على الجناس بين السكر والزبدة، والطباق بين النار في صدر الطبق وعجزه، أدناه وأسفله، استعارات مكنية من قشور الليمون، مجازات من ثمرة جوز الهند التي تجف فتتحول إلى ثلج لا يذوب.

أبو عبد الله يعاني من السكري. قال بمناسبة المرض: باعونا الأدوية التي اشتريناها، ثم قسّطوا الدواء، جرعتي، هي حبة كل ثمان ساعات، يتمهل في الحكي بفواصل طويلة من الصمت، لعله يتعثر بذكريات مرة.. يتابع: لكنهم كانوا يعطونني حبة واحدة في اليوم ويبيعونها لي مع أني اشتريتها بأموالي. يسخر: كرماء!.. رجّعوا لي نصف المال الذي كان معي. عندما طلبوني للتحقيق كان معي 30 ألف ليرة، خرجت ومعي عشرة، نعمة من الله. الشاب الصغير عبدالحكيم قال إنهم صادروا 200 دولار هي كل ثروته، أما الشاب القوي بكري الممثل الذي أدّى دوراً في تمثيلية لفضائية الدنيا، فاعتقل، فكان ينادي الدماء في معصميه بالدعك، وقد أخلي سبيله، بعد شهر ونصف من الاعتقال والتعليق من الرسغين.

غفا أبو عبدالله رافعاً قدميه على مخدتين أمام المدفأة التي كانت قد تحوّلت من آلة جمهورية تستعر بالوقود السائل إلى آلة ملكية تلتهب بالحطب. والحطب هو من عطايا الكتاب، فقد أجبرنا الكتب على النزوح من بيوتها في المكتبة إلى منفى الأرض وكسرنا بعض الرفوف، وألقمناها المدفأة التي قبلت على مضض بالوجبة الجديدة. آثار عناق أساور الحديد في معصميه، واضحة، بين الفينة والأخرى يمدّ يده إلى مكان الأخدود الدائري الذي حفره الحديد في اللحم. قال: علقوني من يديّ بعد أن وقفت على أطراف أصابعي، كنت ألفظ روحي، من يديّ. قطرة قطرة. كنت مستعداً أن أعترف بقتل اللورد برنادوت. تعبوا من التعذيب فوجدا هذه الطريقة السهلة.. يعلقنا السجان في أول الوردية ثم يأتي السجان التالي ليجد الاعترافات قد نضجت وتورّمت في أسفل القدمين، واليدين. والرأس.

في الآونة الأخيرة بات يفضّل الزي العربي فأصبح يرتدي الجلابية والشماخ والعقال، لاحقاً أيضا عرفت أنه كان يكتب مقالات صحفية، في مجلة الدوحة أيام رجاء النقاش. كنت أدخل شقته بعد دقّة على باب شقته المفتوح، لأجده غافياً، وهو يقرأ في إحدى الكتب التراثية، وتدخل معي هرتي، فمن مناقب أبو عبدالله الكريمة تسامحه مع الهرة، وهي هرة أليفة، تغار منها زوجتي، ليس لجمال ألوانها؛ كواكب وهالات وأزياج من الألوان على جلدها، جلد أنثى الكوجر، الهرة ماتت صاحبتها تحت القصف فآوت إليّ، ثم باتت تصعد إليّ في الطابق السادس، يعني تعرج حوالي 120 درجة، وهي تجر بطنها الثقيل.لم يتوقف كرمه عند استقبال هرّتي بل إنه بات يطعمها، ووعدني بأن يسمح لها بالولادة في شقته الأرضية. كنت أجلس ساعة عنده، حتى تعود الكهرباء وتجلس معنا الهرة مشكّلة بذراعيها وقدميها ما يشبه العجلات الأربع المغطاة تحت الجلد، ثم نملّ من الصمت والسكون الذي تخترقه أصوات القذائف، فأنسحب. يطلب مني الجلوس فأمضي من غير اعتذار وتلحق بي الهرة.. كنت قد توصلت إلى لغة خاصة مع الرجل الجهيم. نتعامل بلا كلفة كجارين ما من صداقتهما بد. في وقت الحرب.

غفا أبو عبدالله، ردّ الهاتف، رفعت السماعة، فسمعت صوت أنثى، طلبت أبا عبدالله من غير تحية، التحيات ترف، مثل العزاء، لعلها ابنته أو أخته أو إحدى قريباته، أيقظته من غفوته وناولته السماعة، مستغربا سرعة معرفة رقمي الهاتفي، فهو هاتف جديد نسبيا، وهي المرة الأولى التي يزورني فيها. كيف عرفت رقمي!

كان يردّ على كلامها بهمهمة..لم يقل شيئا أبدا، فقط كان يهمهم، كأنما فقط النطق، أو يحاول تعلم الكلام.. ثم انحدرت دمعتان، تأبيان الانبثاق على خده. لكنهما انبجستا، سالت الدمعتان، اللتان لمعتا بفعل قذيفة عابرة، فمسحهما بكمّه، كانت تحكي هي ويرد عليها بهمهمة، تحولت الهمهمة إلى أنين، بكت زوجتي، ثم سمعت نشيج ابنتي الكبرى عاليا، فهربت ابنتي الصغرى إلى حضن أمها، انتهت المكالمة فناولني السماعة من غير أن ينظر في عيني.. تأوه.. مسح أنفه، ومسّد معصميه المخدودين... أحسّت الهرة برائحة الدمعتين ففتحت عينها وتفحصت الموجودين تبحث عن منبع الدمعتين.. مصهورات من البرد تتدفق في شقوق الزجاج المكسور المسدود بالخرق، سيف الثلج في الخارج كان يذبح، بسيفه الأبيض العريض.. الموجودات كلها، من الوريد إلى الوريد، بدم شتائي بارد■

كاتب من سوريا مقيم في ألمانيا

صلاة أندريه تاركوفسكي

محمد بدرخان

لاحقتنا نظرات سيرغي أيزنشتاين المنبعثة من لوحته الجدارية في بهو دار رواد السينما السوفييتية ونحن نصعد الدرج إلى الطابق الثاني حيث كانت تعيش والدة أندريه تاركوفسكي التي احتضنته بحب كبير دون أن تنهض من على سريرها وقد غطت نصفها السفلي ببطانية صوف سميكة داكنة اللون.

. ماما . قال أندريه . وهو يشير إلى والدته التي انحنت برأسها قليلا مرحبة بقدومنا. وأشارت لنا أن نجلس على أريكتين باهتتين تحيطان بطاولة خشبية عتيقة.

كانت الغرفة نظيفة وأنيقة وتطل على الحديقة الخلفية لدار رواد السينما السوفييتية (الروسية حاليا) التي تقع في ضاحية ماتفييف القريبة من موسكو. كانت الدار أشبه بمنزل أشباح في هذا الطقس البارد، إذ لم يكن يقطنها سوى العجائز من معلّمي وصناع الفن السابع الذين ضاقت بهم سبل الحياة.

لا شيء يميز الغرفة سوى مرآة كبيرة أُلصقت على زجاجها صور تلك السيدة مع زوجها الشاعر أرسيني تاركوفسكي وابنه أندريه وقد رصّفتهم على شكل صليب.

. أندريوشا، . قالت السيدة. لا تقلق، دقائق معدودة وتصل حمقاؤك الرائعة.. لو تعرف كم أحبها!

وتناهى إلى سمعنا صوت صرير جزمتها وهي تقترب من الباب، الذي فُتح بهدوء وأطلت منه الممثلة إيرما راوش ذات الأصول الألمانية.

دخلت إيرما وهي تخاطب أم أندريه: لقد سبقاني بالوصول إليك، اعذريني يا أماه.. تأخرت في السوبر ماركت، كان الازدحام فظيعا.

ثم وضعت على الطاولة ما أحضرته من طعام وشراب، وصنعت لنا الشطائر وطلبت منا أن نأكلها فورا ولم تنس أن تقدم شطيرتين لمن لم تفارق سريرها، ثم خاطبت أندريه متسائلة: أنت لم تعرفني على صديقك بعد؛ ثم نظرت نحوي وقدمت نفسها قائلة: إيرما.

بعد أن عرّفتها بنفسي، نظرت إلي بعينين فاحصتين وقالت: إذن أنت مسلم، . وأضافت . أتعلم أن أندريه أراد أن يعتنق الإسلام؟

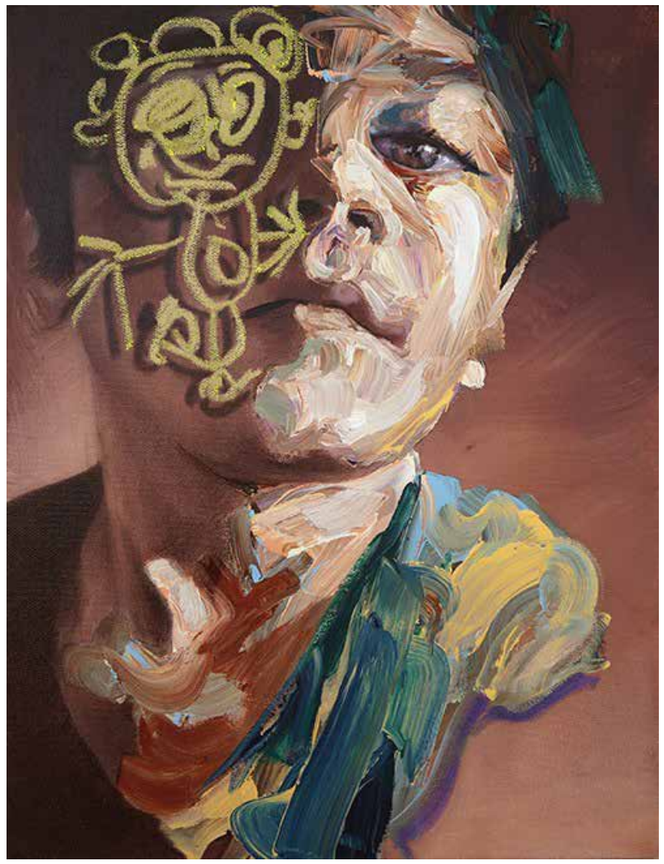
. لا. لا أعلم. أجبتها مندهشا.

. أراد أن يعود إلى ديانة أجداده، لكنه لم يفعل.

. لم أستطع الصلاة بوجدان خمس مرات في اليوم، قال أندريه.

- وأضاف: كانت الصلاة تستنزف كل طاقتي الروحية والجسدية. كنت معذبا للغاية، وأردت أن أهدّئ من روحي قليلا، فازدادت اضطرابا واحتراقا، الصلاة معاناة روحية كبيرة، لا أستطيع القيام بها خمس مرات في اليوم.

سارة شمة



جلست إيرما على طرف السرير تأكل من شطيرتها، وتذكرتُ ذلك المشهد من فيلم أندريه روبليف وهي تقضم ما قدمه لها التتار.. لم تكن تمثل.

. كيف يجري التصوير؟ سألها أندريه.

. ليس مهما. أجابت.

. هل تمثلين دورا جديدا. سألتُها.

. لا، أنا درست الإخراج مع أندريه، و الآن أخرج عملا طلائعيا أحمقا.

يا إلهي كم هو سخيف!

ابتسم أندريه وقال لي ساخرا: لهذا السبب اخترتها لدور البلهاء في فيلم روبليف.

. أندريه خرج صوت إيرما محذرا. لا تسخر مني. أنت لا تهتم بشيء سوى النجاح في عملك، أما أنا فلديّ مسؤوليات أخرى.

. إيرما . قال أندريه . طلبت منك كثيرا أن لا تفعلي ذلك. لماذا تصرّين على تشويه سمعتك؟

. لأقدم لابنك النقود، لينهي دراسته كطبيب جراح. أجابت إيرما بصوت حازم، ثم توجهت بالحديث إليّ و قالت: ابننا أرسيني يعاني كثيرا، فهو يحمل كنية مجلجلة كجرس الكنيسة، هل شاهدت جرس الكنيسة في فيلم أندريه روبليف؟

. نعم، شاهدته.

. يحمل ابني أرسيني كنية "تاركوفسكي" المدويّة، لكنه لا يحمل في جيبه كوبيكا واحدا، أيّ معاناة يعيشها؛ فماذا أفعل؟ درست الإخراج وعليّ أن أعمل كمخرجة.. أنت لا تتصور كم تعبت لأحصل على هذه الفرصة الدنيئة.

وساد صمت ثقيل.

غطت السيدة الوالدة في سبات عميق. أخرجت إيرما علبة سجائر وخرجت من الباب وهي تقول: سأدخن سيجارة وأعود.

شعر أندريه بحرج شديد.. لم أرغب أن أطرح عليه سؤالا قد يبدو ساذجا في تلك اللحظة، لماذا انفصلا عن بعضهما..

نهض أندريه ومرّ من قرب والدته النائمة، ثم وقف قريبا من النافذة وبدا لي كم هو قصير القامة قرب الستائر.

عادت إيرما وجلست على الأريكة مكان أندريه وقالت: أعذرني من فضلك، ونكّست من رأسها.

أخذ أندريه نفسا عميقا ثم أزفر ما في صدره مقتربا بفمه من زجاج النافذة، أعاد ما فعله عدة مرات ثم أشار إليّ أن اقترب منه.

مد إصبعه و خط به على الضباب من اليسار إلى اليمين شيئا ما، لم أستجل فحواه. ثم طلب مني أن اقرأ. لم أستطع. فسألني مستغربا: ألا تجيد قراءة العربية؟

أعدت النظر إلى ما خطه، وتبعت الأحرف من اليمين إلى اليسار، أي عكس مسار إصبعه و قرأت اسم "الله" مكتوبا باللغة العربية.

. هذا ما نبحث عنه ويبحث عنا. قال أندريه.

. لكن لماذا كتبت اسم الله بأحرف عربية من اليسار إلى اليمين، الحروف العربية تكتب من اليمين إلى اليسار؟

سألته، فأجاب: لهذا السبب انسحبت من معهد الاستشراق. لقد درست العربية لمدة عام كامل، حاولت فيها أن أتعلم الكتابة من اليمين الى اليسار كما تفعلون وفشلت، فأعلنت انسحابي.

ملاحظة: فيما بعد علمت أن السيدة صاحبة الغرفة لم تكن أم أندريه الحقيقية، بل زوجة أبيه ■

كاتب من سوريا مقيم في تورنتو

دعوة

الجديد

تدعو الكتاب والمفكرين العرب
إلى المشاركة في محاورها وملفاتها القادمة

حال الكتاب العربي
كيف تنشر الكتب
في العلاقة بين الكاتب والناشر والقارئ

الاستبداد الشرقي
دور الحاكم المستبد
في صناعة الاستبداد الديني

الشعر والتجريب
هل وصل التجريب الشعري العربي
إلى حائط مسدود

الكتابة النسائية العربية
هل تكتب النساء العربيات بلغة الرجل
أم أن اللغة بلا جنس

الكتابة والجسد
الجسد والجنس في الإبداع العربي المعاصر

الصحافة الثقافية العربية
أحوالها، توجهاتها، علاقتها بالكتاب والقراء

فكر حر وإبداع جديد

طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد

عبد الرحمن الكواكبي في اللغة الفرنسية

أوس داوود يعقوب

في باريس أثمرت جهود مشتركة لعدد من الباحثين السوريين ترجمة إلى الفرنسية لعمل فكري عربي لم يسبق أن نقل إلى أي لغة أوروبية رغم قيمته الأكيدة، ومكانته كحجر ركني في قلعة الفكر العربي الحر، ونعني به كتاب المفكر التنويري عبد الرحمن الكواكبي الذي اشتهر بالعنوان ذائع الصيت "طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد". لقد ظل هذا الكتاب المشهور غريباً في المكتبة العربية نفسها، بفعل مناخات الخوف من الأفكار الصريحة المعادية لثقافة الاستبداد السائدة في العالم العربي، ومجهولا تماما من قبل قراء الثقافات الأخرى مادام لم ينقل إلى لغاتها.

يقدم الباحث السوري سلام الكواكبي كتاب جده المفكّر النهضوي عبد الرحمن الكواكبي (1855-1902)، "طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد" إضافة إلى مجموعة نصوص أخرى مختارة، والذي أشرف على اصداره باللغة الفرنسيّة الناشر السوري فاروق مردم بيك، بترجمة أنجزتها الصحفية والمترجمة السورية هالة قضماني، مطلع شهر يناير (كانون الأول) الماضي، عن دار آكت سود / سندباد في باريس، بالقول: "لقد عرف المتخصصون الفرنسيون في العلوم الاجتماعية أفكار الكواكبي من خلال اشتغالهم على النص العربي ممن كان منهم متخصصًا بالفكر الإسلامي، حيث أن أغلب الجادين منهم يُتقن اللغة العربية، أو عن طريق الدراسات العديدة التي كُتبت باللغات الفرنسيّة والانكليزية وعرضت لأهم أفكاره. في المقابل، افتقدت المكتبة الفرنسيّة لعمل كامل من كتاباته يُمكن أن يُعتبر مرجعيًا في دراسات لاحقة، أو أن يُساعد عموم القراء على التعرّف إلى حقبة فكرية غنيّة مرت سريعًا في مشرقنا المشوب اليوم بطغيان الظلامية أو الاستبداد أو كليهما معًا. ولقد وقع الاختيار على كتاب "طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد" كنص أساسي للترجمة، إضافة إلى نصوص قصيرة أخرى وجدناها مناسبة".

مشيرًا إلى أن "هذا لا يعني في حال من الأحوال أن كتاب "أم القرى" أقل أهمية، ولكن بالنظر إلى واقع الاستبداد المتجدد في أيامنا هذه، رغم أن ما كتبه الكواكبي كان "صرخة في واد" منذ أكثر من قرن، فقد وجدنا من الضروري تقديمه بالفرنسيّة سعيًا لتُوضيح عمق وغنى الفكر الذي أنتجه، كما يُظهر تلاقحه مع الثقافات المتنوعة التي واجهت بكتاباتها الاستبداد والظلم".

وعن أهمية صدور هذا الكتاب للقارئ الفرنسي في هذه الفترة الهامة والحساسة وخاصة بعد ما شهدته باريس من أحداث إرهابية. يوضح سلام الكواكبي أن "الفكرة التي تم تبنيها، من الناشر فاروق مردم بيك والمترجمة هالة قضماني، ظهرت إلى الوجود قبل هذه الأحداث. ولكن رب صدفة خير من ألف ميعاد. فصدور الكتاب يقع في مرحلة صعبة جدًا في تكوين الوعي الجمعي الفرنسي إثر الاعتداءات الإرهابية وإثر الاختلاطات المفاهيمية التي صاحبتها. كما أجد أن من الضروري أن يطلع القارئ الفرنسي، أو المتكلم بالفرنسيّة، على نصوص تأسيسية لم تأخذ حقها من الانتشار إلا في صفوف المتخصصين سابقًا كما أوردت. نصوصُ يمكن لها أن توضّح وجود فكر نهضوي وتنويري قبل نيفٍ ومائة عام، وأن تشدد على إمكانية إحيائه في أوساط عدة. وأخيرًا، أعتقد بأن وجود الكواكبي متاحًا بالفرنسيّة هو إضافة ثمينة وفي أفضل وقت لكي يقرأ كثيرٌ من المسلمين الناطقين بالفرنسيّة خطابًا تنويريًا نهضويًا في بحر ظلمات الكتابات الظلامية التحريضية المنتشرة بكثرة وبكل اللغات".

ولدى سؤاله عن أهم ما أراد إيصاله إلى القارئ الفرنسي في المقدمة التي حررها لهذا الكتاب. يجيبنا: "لقد شرحت أهمية صدور هذه الترجمة، ولو متأخرة، في زمننا هذا المليء بالأحداث المرتبطة مباشرة بما احتوته كلماته. "السلطة الشمولية"، "الفصل بين الدين والدولة"، "إخضاع الشعوب"، "شروط تحرر المجتمعات المسلمة"، كما عناوين أخرى. وأشرت إلى أن القارئ سيُفاجئ بأن ما طرحه الكتاب من أفكار ومن أسئلة ومن توصيات، قد تم التفكير بها وكتابتها منذ فترة بعيدة وما زالت إلى يومنا هذا مطروحة في الساحة الإسلامية.

كما نوّهت إلى أن الكواكبي كان يتمنى بأن يتم نسيان نصوصه بعد فترة وجيزة متفائلًا

عبد الرحمن الكواكبي في لقطة نادرة

بقدر الشعوب على استرجاع حريتها. ولكن صرخته القوية حينذاك ما زالت تقض مضاجع المستبدين بكل صنوفهم حتى يومنا هذا. ولم يخطر بباله بأن الاستبداد سيتجذّر مجترعًا طرائق وأساليب حديثة في سبيل ذلك. كما أشرت أيضًا في المقدمة إلى أنه العمل الفكري العربي الأول الذي حلّل ميكانيكيات الاستبداد وندّد بنتائجه المدمرة في كافة ميادين الحياة. وفي النهاية، لا تخلو المقدمة من الشخصي والعلاقة التي ما زالت تربطني بإرثه الأخلاقي والفكري".

وعن رأيه فيما إذا تأخرت قراءة الكواكبي باللغة الفرنسيّة كثيرًا؟ وماهي أسباب ذلك؟. قال: "كما سبق وذكرت، فإن الأوساط الفكرية الفرنسيّة تعرف عن الكواكبي ربما أكثر من بعض مسؤولي حقل الثقافة والفكر في بلداننا. وهنا تحضرني قصة واقعية جرت في مؤتمر دولي حيث قدّمني رئيس جامعة عربية صديق إلى وزير للثقافة في إحدى الدول العربية مُعرّفًا بصلتي بالكواكبي الجد، فما كان من الوزير إلا أن أكد بأنه قد سمع بالاسم في حقل الشعر أو الرواية.

في الأوساط العلمية والثقافية الغربية عمومًا والفرنسيّة خصوصًا، هناك اطلاع واسع على فكره من خلال عدة مصادر: فكما اسلفت، هناك مقاطع ترجمت، وهناك اطروحات علمية كتبت عن فكره، ومن أبرزها، رسالة "فرانسوا تابيرو" سنة 1952 تقريبًا والتي صدرت حينها في كتاب، حيث ورد فيها مقاطع عديدة وتحليلًا منهجيًا رفيعًا. ولا يكاد يخلو مرجع علمي تاريخي او سوسيولوجي أو سياسي يتطرّق للمنطقة العربية وتاريخ الأفكار من إشارة ولو مقتضبة إلى ما أضافه فكره.

ولكن يظل كل هذا متاحًا لنخبة من الباحثين والمتخصصين. أما نشر الكتاب كاملًا فهو يهدف أساسًا إلى الوصول بهذا الفكر إلى عامة الناطقين بالفرنسيّة. إضافة إلى أن النشر بالفرنسيّة سيُعرّف بالكواكبي وبفكر هذه الحقبة لدى الكثيرين في إفريقيا وكندا وغيرهم ممن ينطقون بالفرنسيّة إلى جانب الفرنسيين بتنوعاتهم كافة".

الفكر الحقوقي الكوني

وتسأل "الجديد" سلام الكواكبي هل إن عودة الكواكبي بحلّة فرنسية من شأنها أن توقظ العالم لينتبه إلى أفعال الاستبداد الشنعاء التي باتت تتخذ لنفسها أشكالًا جديدة في منطقتنا العربية. فيجيب: لا يمكن لهذه الترجمة المتميزة أن تدّعي القيام بمثل هذه المهمة الجبّارة. وإنما هي مساهمة لتوضيح طبيعة الوعي المبكر بأنواع الاستبداد ومضارّه على البلاد والعباد في كل الدول عمومًا وفي سوريا خصوصًا. كما أنها تسلّط الضوء على دور المظلومين في منع أو استمرار الاستبداد السياسي أو المالي أو الديني.

ليس من الغريب التنويه بهذه المناسبة إلى أن اسم الكواكبي عاد للتداول سياسيًا، بعد اقتصار ذكره على الجانب التاريخي والتراثي، عبر مجموعات شبابية سلمية للحوار في بداية ما سمي بربيع دمشق في الألفية الثانية، كما أنه عاد من خلال مجموعات إعلامية سلمية أيضًا في بداية الحراك الاحتجاجي في سوريا.

يتابع الكواكبي الحفيد قائلًا: الفكر الواعي المتربّص بالاستبداد وبالتخاذل يبقى مطروحًا في عصرنا الحالي على الرغم من أن ما كتب في هذا الكتاب يعود إلى أكثر من قرن. إن التنوير والتمييز بين الأدوار السياسية والروحية ومفهوم الإصلاح القائم على التغيير الجذري لكل أسس ودعائم الاستبداد، وغيرها، ما زالت أسئلة مطروحة في الدول العربية. من المهم أن يطلع القارئ الفرنكوفوني على هذا الإرث الفكري التأسيسي بسبب انتقال الجدال حول

ليس من الغريب التنويه بهذه المناسبة إلى أن اسم الكواكبي عاد للتداول سياسيًا، بعد اقتصار ذكره على الجانب التاريخي والتراثي، عبر مجموعات شبابية سلمية للحوار في بداية ما سمي بربيع دمشق

الكثير من الأمور المرتبطة بظلامية الفكر الديني المشوّه إلى أوروبا عمومًا وإلى فرنسا خصوصًا مع الإرهاب الذي يُسيئ للمسلمين والإسلام قبل غيرهم.

ويعتقد سلام الكواكبي أن هذا الكتاب يساهم في التعريف بجانب واع ومتنور وإصلاحي وتقدمي من الفكر العربي والإسلامي. وبالتالي، فهو يمكن أن يرفد حجج أصحاب الميل إلى تلاقح الثقافات أمام من يسعى ويروج إلى صراعها. وبالنظر إلى الإنفتاح المبكر الواضح في النص على مفكري عصر النهضة والتنوير في أووربا، كما على الإصلاحيين في الإمبراطورية العثمانية، حيث يرد ذكر رموزهم في نص الكواكبي مرارًا، يُشكّل هذا النص دليلًا قاطعًا على دور الانفتاح والحوار والتبادل والتأثر والتأثير في بناء عالم أكثر وعيًا وقبولًا للآخر. كما تعتبر مساهمة النص في تحديد طبائع الاستبداد وتوضيح طرائق التخلص منه، كما في توضيح حقوق الناس وكيف الطلب وكيف النوال وكيف الحفظ، هامة للغاية لرفد الفكر الحقوقي الكوني بمصادر غير عربية. وكما نعلم، تستند النصوص الحقوقية غالبًا إلى مصادر غربية عمومًا. مع هذه الاضافة الواسعة، صار بإمكان العاملين في مجال حقوق الإنسان أن يعتمدوا نصوصًا واضحة وصريحة لمفكرين غير غربيين. بعض المصابين بالرهاب من الإسلام يدّعون خلوّ التراث العربي والإسلامي من أية مرجعية حقوقية. هم الآن أمام نص صريح العداء للاستبداد والظلامية وللانتهاكات خطّه في بداية القرن العشرين مفكر سوري.

في مواجهة مناخ "الإسلاموفوبيا"

"الجديد" التقت أيضًا بناشر الكتاب المثقف السوري فاروق مردم بيك (المقيم في فرنسا)، الذي قال إن هذا الكتاب لم يُترجم، على حدّ علمه، إلى أيّ لغة من اللغات الأوروبيّة، ولذلك فإنّي أعتزّ فعلًا بنشره في السلسلة ألتي أُشرف عليها في "دار أكت سود". وقد تمّ إنجاز العمل بالتعاون المستمرّ مع المُترجمة هالة قضماني والباحث سلام الكواكبي، من أحفاد المؤلّف المتشبّعين بأفكاره، لا أستطيع الحكم بعد على كيفية تلقّي الجُمهور الفرنسي، فالكتاب في الأسواق منذ الأسبوع الأول لشهر يناير/ كانون الأول الماضي فقط، ولكنّي آمل أن يلقى صدىً واسعًا في الصحافة وإقبالًا في المكتبات. وستُنظّم عدّة لقاءات حوله في غضون الأشهر القادمة.

ويشير مردم بيك إلى أن الكتاب يضمّ، بالإضافة إلى نص "طبائع الاستبداد"، بعض النصوص المُختارة من أعمال الكواكبي، منها فصل من كتابه الثاني المشهور "أمّ القرى"، يُعدّد فيه الأسباب الدينيّة والسياسيّة والأخلاقيّة لتردّي أحوال العالم الإسلامي.

ويوضح مردم بك أنّ اسم عبد الرحمن الكواكبي لم يغب لا في الدراسات الجامعيّة ولا في الحقل العام، وأنّ أعماله طُبعت أكثر من مرّة، ولكنّ قضيّته المركزيّة التي قُتل من أجلها، الإطاحة بالاستبداد وإقامة نظام دستوري تعدّدي، هي التي غُيّبت في العالم العربي بتضافر عدوّي الحرّية: الأنظمة القائمة والرجعيّة المتحكّمة بالدين بجميع أشكالها. كثيرون يتكلّمون عن الكواكبي، مدحًا أو ذمًّا، من دون أن يتعرّفوا إلى أفكاره على حقيقتها، وكثيرون يعرفونها ولكن يستخلصون منها ما تتضمّنه من نقد صارم لأوضاعنا الحاليّة.

وعن أهمية صدور هذا الكتاب لقراء الفرنسيّة في هذه الفترة الهامة والحساسة وخاصة بعد ما شهدته باريس من أحداث إرهابية، وما هو أهم ما أراد الناشر إيصاله للقارئ الفرنسي في هذا الإصدار؟ يقول: أردتُ من نشر الكتاب أولًا أن أُعرّف القارئ الفرنسي، في ظل مناخ "الإسلاموفوبيا" السائد، بمُفكّرٍ عربيّ مسلم من أواخر القرن التاسع عشر حمل بشدّة على جميع أنماط الاستبداد، ودافع بحماسة عن الفصل بين السلطة السياسيّة والسلطة الدينيّة، وكذلك عن الفصل بين السلطات التشريعيّة والتنفيذيّة والقضائيّة، وبيّن أنّ انحطاط الأمم سببه استبداد الحاكمين، وبالأخص استئثار شخصٍ واحد بالسلطة المُطلقة. والمُهمّ في هذا الصدد أنّ الكواكبي دعم أفكاره التحرّريّة، المُتقدّمة جدًّا في عصره، بمرجعيّة إسلاميّة تستند إلى مقاصد الشريعة، وتتناقض مع ما كان وما زال، رجال الدين والدعاة الرجعيّون يُقنعون به الناس على أنّه الإسلام الصحيح.

الغرض الثاني من نشر الكتاب في هذا الوقت هو مواكبة الثورة السوريّة على الاستبداد، وثمّة فقرات يُمكن أن تؤخذ كما هي لتوصيف النظام السوري في علاقته مع الشعب، وفي بنيته الداخليّة، والإسراف في تمجيد المستبدّ، ونهب الثروات العامة، إلخ.

ويرى الناشر مردم بيك، أنّ الترجمة عن اللغة العربيّة متأخّرة جدًّا، ليس إلى الفرنسيّة فقط بل إلى جميع اللغات. وأنّ نسبة الكتب المُترجمة إلى الفرنسيّة لا تتجاوز واحد في المائة من مجموع الكتب المُترجمة إليها، وما يُترجم إلى الإنكليزية والإسبانيّة والإيطاليّة والألمانيّة أقلّ من هذه النسبة، وقد لا يتجاوز النصف. وأغلب ما يُترجم في دور النشر الكبيرة التي تبذل جهدًا في تسويق الكتاب روايات مُعاصرة وقلّما تجد في قوائم الناشرين أعمالًا من التراث، أو حتّى من الإنتاج العربي قبل الحرب العالميّة الثانية. والسبب اقتصادي قبل كلّ شيء، وليس سياسيًّا أو أيديولوجيًّا، لأنّ هذه الدور مؤسّسات ربحيّة، تنشر ما يطلبه الجمهور، أو ما تعتقد أنّه أقرب إلى مزاج الجُمهور.

ما تُرجم حتّى الآن إلى الفرنسيّة وغيرها من اللغات الأوروبيّة من عصر النهضة لا يتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة: كتاب واحد لكلّ من الطهطاوي والأفغاني ومحمّد عبده وفارس الشدياق.

رسالة عقلانية وفكر متنور

من جهتها، تقدم مترجمة الكتاب هالة قضماني كتاب الكواكبي بالقول: منذ الإعلان عن صدور الترجمة الكاملة الأولى بلغة أوروبية لهذا الكتاب المرجعي بدت المفارقة

هذا الكتاب يساهم في التعريف بجانب واع ومتنور وإصلاحي وتقدمي من الفكر العربي والإسلامي. وبالتالي، فهو يمكن أن يرفد حجج أصحاب الميل إلى تلاقح الثقافات أمام من يسعى ويروج إلى صراعها

الملفتة للنظر في ردود الأفعال بين مفاجأة العرب الذين اكتشفوا واستغربوا أنه لم يسبق ترجمة هذا العمل الأساسي من قبل، بينما بدا عند الفرنسيين، بمن فيهم كثير من المثقفين، الجهل الكامل بشخصية عبد الرحمن الكواكبي وعصره وفكره وكتاباته.

ويشير هذا التباين في نظري، إلى غياب أساسي في التواصل والتفاهم حتى بين المثقفين المنفتحين من الطرفين على الثقافتين الفرنسيّة والعربية أو الغربية والإسلامية. فحين يستغرب العرب عدم توفر مثل هذا الكتاب بلغة متاحة للقراء في الغرب يعني أنهم لم يتساءلوا من قبل عن الأمر ولم يهتموا بمعرفة إن كان ما يحتويه من فكر نهضوي وعصري إسلامي قد وصل إلى الغرب. وحين يفاجأ الفرنسيون والغربيون الآن بوجود مثل هذا الفكر والتعبير العربي والإسلامي المتنور منذ أكثر من قرن فيعني أنهم يعتقدون بأن العرب والإسلام لم ينضجوا وينتجوا بعد فكراً متنوراً وعصرياً. فكر الكواكبي مثال معاكس. وفي كل الأحوال ما يأتي متأخرًا أفضل مما لا يأتي أبدًا" - كما يقول المثل الفرنسي- وهذه الترجمة لمؤلف الكواكبي تعوض تقصيرًا تاريخيًا وسد ثغرة في المعرفة.

وتضيف: لقد جاءت فكرة ترجمة ونشر الكتاب نتيجة خطوة عفوية صغيرة أولًا. فكان سلام الكواكبي ينشر في بدايات الثورات العربية والثورة السورية تحديدًا على صفحته على "فيسبوك" بين حين وآخر مقطعًا أو بضعة أسطر من "طبائع الاستبداد" ملائمة تمامًا لما كان يحدث. فكان يبدو أحيانًا المقطع في وصفه الاستبداد وكأنه كتب اليوم. وفي أحد أيام عام 2012 أدهشني أحد المقاطع الذي نشره سلام على صفحته إذ كان ملائمًا تمامًا للأحداث في سوريا ورأيت من الضروري أن يطلع الأصدقاء الفرنسيين على الكلام فقمت بترجمة المقطع من حوالي عشرة سطور إلى الفرنسيّة ونشرته على صفحتي بـ"الفيسبوك". وحينها بادر سلام بإرسال المقطع المترجم للصديق فاروق مردم بيك وفورًا فرضت ضرورة ترجمة ونشر الكتاب كاملًا نفسها على الجميع. فسألني الصديقان فاروق وسلام إن كنت مستعدة لترجمة العمل الكامل وأعتبرت

سلام الكواكبي

هالة قضماني

محمد جمال ال:حان

فاروق مردم بيك

سلام الكواكبي: الكتاب يأتي في مرحلة صعبة جدًا من تشكل الوعي الجمعي الفرنسي

هالة قضماني: الكتاب رد على من يشيطن الفكر والمعتقدات والشعوب

محمد جمال الطحان: مفرنا التنويري

فاروق مردم بيك: أفكار الكواكبي غُيّبت في العالم العربي

أن هذا شرف لي بالرغم من شعوري بالخوف من المسؤولية. وطلبت مهلة قصيرة لقراءة "طبائع الاستبداد" مجددًا بقصد التمعن في كيف يمكن أن يصاغ باللغة الفرنسيّة، لأرى إن كانت لدي الكفاءة اللازمة والكافية لترجمته.

شجعتني القراءة أكثر فأكثر فقد ادركت كم من الضروري أن يتاح هذا المحتوى للقارئ باللغة الفرنسيّة خاصة في ظل الظروف والأحداث التي كنا نعيشها يوميًا في ظل الثورات العربية من مصارع ضد أشكال متعددة من الاستبداد السياسي والديني والفكري والاجتماعي والتي ما زلنا نعيشها اليوم.

لم يغب عن ذهني لحظة خلال ترجمة الكتاب أهميته في وصف شنائع الاستبداد بالربط مع الثورة السورية وما تحولت إليه من صراعات معقدة. ولكن لا أعتقد مع الأسف أن كتاب الكواكبي سيساهم في ايقاظ أو تنبيه العالم حول فظائع الوضع في سوريا أكثر من الأخبار والمعلومات والصور الرهيبة والمتاحة للجميع. فالعالم اليوم لا ينقصه ما يتنبه إليه حول أشكال الدمار والاستبداد وإنما ما يمكن أن يقوم به لوقف هذه الأعمال. وهنا أرى أن كلام الكواكبي الأهم هو ما يتقدم به في الفصل الأخير من كتابه "الاستبداد والتخلص منه".

فدعوته ومخاطبته المباشرة للناس بضرورة مواجهة الاستبداد وكيفية التعامل معه والعمل للخلاص منه هو ما ينبه كل "أسير" للاستبداد كما يسميه الكواكبي وكل من يريد دعمه للمبادرة في الخروج من السلبية التي هلكت الجميع من مسؤولين في العالم ومن مواطنين.

وتبين قضماني أن القيمة الاستثنائية لكتاب الكواكبي هي فائدته وعبرته وإمكانية الإستفادة منه في كل الظروف والأحداث المعاصرة والساخنة وفي كل مكان فهو يأتي دائمًا في وقت مناسب.

أما بالنسبة للقارئ الفرنسي تحديدًا اليوم بعد أحداث باريس المرعبة وغيرها من أعمال الإرهاب المرتبطة بالإسلام، فنرى أن هناك اهتمامًا وفضولًا متزايدين لدى العديد من الفرنسيين لمحاولة الاطلاع وفهم كل ما هو مرتبط بالعالم الإسلامي والعربي وبتاريخه وتفكيره. فيأتي نص الكواكبي المتاح باللغة الفرنسيّة ليفتح أعين القراء المهتمين، وبأنه كان للإسلام في عصر آخر ليس بعيد فكر متنور ولغة مميزة ورسالة عقلانية لا علاقة لها بما يشاهده يوميًا من انغلاق وعنف وجهل وجنون.

أتمنى أن يصل هذا الكتاب إلى أوسع ما يمكن من الجمهور الفرنسي، أو على الأقل أن يسمع عنه معظم الفرنسيين، بمن فيهم الأكثر انغلاقًا وجهلًا ورفضًا وتطرفًا تجاه كل العرب والمسلمين في ظل تصاعد التطرف العنصري كي تتخلخل أفكارهم ومواقفهم الشمولية والمستبدة بشكل ما. وأفكر بشكل خاص ببعض المثقفين الفرنسيين الجدد والمنتشرين في وسائل الإعلام الفرنسيّة اليوم، الذين يدعمون الأفكار العنصرية المتطرفة بحجج وخطابات تركز على شيطنة كل الفكر والمعتقدات، بل الشعوب والأفراد المنتمين إلى العرب والإسلام.

كما يهمني بشكل خاص قراء الفرنسيّة من العرب والمسلمين وأذكر تحديداً القراء في المغرب العربي الذين يعرفون الكواكبي بالإسم والسمعة، ولكن لم يتح لهم أو لم يستطيعوا قراءة "طبائع الاستبداد" باللغة العربية.

وأما عن أسباب تأخير قراءة الكواكبي باللغات الأجنبية، فتقول المترجمة: أعتقد أن الفرصة أو الصدفة أو الإرادة لم تتوفر من قبل لدى الناشرين أو المترجمين. ولا شك أنه كان هناك تقصير خاصة من طرف المثقفين العرب في فرنسا والمستشرقين الفرنسيين القلائل الذين عرفوا عمل الكواكبي وقرأوه باللغة العربية، ولكن دون أن يبادر أحد منهم باقتراح ترجمته. ويأتي هذا التقصير أيضاً في رأيي الشخصي من ظاهرة كثيراً ما ألوم عليها المثقفين العرب والفرنسيين المستعربين والخبراء بالشؤون العربية، وهي العقلية النخبوية، وعدم اهتمامهم بالجمهور الواسع لمشاركته بما يعرفونه. وربما يأتي اهتمامي بهذا الرأي العام العريض من كوني صحفية وأهتم بنقل وشرح الواقع العربي للقراء الفرنسيين.

وتنطبق هذه الملاحظة أيضًا على تأخير صدور ترجمات لكتاب الكواكبي إلى اللغات الأوروبية الأخرى، فلم يتم، حتى الآن، على حد علمي ترجمة "طبائع الاستبداد" إلى الانكليزية. والأمل أن تشجع الترجمة الفرنسيّة بعض الناشرين باللغات الأخرى.

صرخة فيلسوف مؤمن

يعد العلامة الشيخ عبد الرحمن الكواكبي من ممثلي التيار والاتجاه الإسلامي التنويري والطليعة المثقفة الواعية، التي سعت إلى تلمس وتشخيص الداء في العطب الاجتماعي، واصطدمت أفكارها التجديدية ومعارفها العلمية وتطلعاتها الثورية نحو الحرية والديمقراطية بميراث الأمية والتخلف والاستبداد.

كان الكواكبي محاميًا وكاتبًا وصاحب علم شرعي، وقد ضمّن كتبه تحليلًا دقيقًا وعميقًا للأمراض والأوبئة السياسية والاجتماعية، وشن حملات شديدة وعنيفة على السلطة العثمانية القمعية، ودعا إلى الحرية السياسية واحترام النهج العقلاني في التفكير، وإلى الكفاح السياسي المنظم ضد السيطرة الاستبدادية التركية والاستعمارية الغربية، ولقد كان شعور الكواكبي بالظلم ورهافة إحساسه بالحرية وعشقه لها، الدافع الأول لمواقفه وآرائه التي جعلته يصارع طغيان العثمانيين، رغم ما قاساه من آلام الغربة والهجرة، ووحشة السجن وعذاب الاضطهاد، كما كان له إلى جانب ذلك تأييد الناس ومساندتهم لجهوده وجهاده.

نشر عبد الحمن الكواكبي كتاب "طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد" تحت اسم الرحالة ك، متسترا في البداية على نفسه خوفا من ظلم العثمانيين. وقد قام بدراسة وتحقيق النسخة التي بين أيدينا الباحث الأكاديمي محمد جمال الطحان، (مدير مركز أبحاث الوعد السوري)، ومحقّق الأعمال الكاملة للكواكبي. وهو صادر في طبعته السابعة في 2016، عن "دار صفحات للدراسات والنشر"، ويقع في (224 صفحة) من القطع المتوسط.

ويعد الكتاب أحد عوامل النهضة في تاريخ العرب الحديث ومرشدهم إلى التخلص من استبداد السلاطين العثمانيين. والجميل فيه أنّ مضامينه لا تصدر عن حقد، ولا تدعو إلى انتقام، وغير موجهة إلى حاكم بعينه، أو دولة محددة. إنه صرخة فيلسوف مؤمن، عالم متألم، يكشف أخطر داء يمكن أن يصيب شعبًا من الشعوب، ويصف له الدواء الشافي محاولًا عدم بتر أي عضو من أعضاء الجسم، وهو إلى يومنا هذا بمثابة شاهد عيان يتكلم عن وقائع وأحداث معاصرة.

يعالج الكواكبي موضوع الاستبداد، مستعرضًا طبائعه وما ينطوي عليه من سلبيات تؤدي إلى خوف المستبد وإلى استيلاء الجبن على رغبته إلى جانب انعكاسات الاستبداد على جميع مناحي الحياة الإنسانية بما فيها الدين والعلم والمجد والمال والأخلاق والترقي والتربية والعمران ومن خلال التساؤلات يشرح من هم أعوان المستبد وهل يمكن أن يتحمل الإنسان ذلك الاستبداد وبالتالي كيف يكون الخلاص منه وما هو البديل عنه.

بشرى سارة

صدور الكتاب باللغة الفرنسيّة، كما يرى طحان يكسر شوكة الأسى الذي نعانيه مما يحدث في العالم من قتل وتخريب وتهجير وتفجير واعتقال، فلعلّ عودة الكواكبي بحلّة فرنسية تساهم في يقظة المثقفين الفرنسيين لينتبهوا إلى أفعال الاستبداد الشنعاء التي باتت تتخذ لنفسها أشكالًا جديدة من تعميم القهر، وتغلغله عبر بلاد المشرق العربي. فهو من جهة يدقّ ناقوس

عبد الرحمن الكواكبي

غلاف الطبعة الفرنسية

رحلة مع عبد الرحمن الكواكبي

سلام الكواكبي

"وأخيرًا !" هذا ما يمكننا قوله بالإصدار الأول باللغة الفرنسيّة لهذه الوثيقة المرجعية حول تجديد الفكر العربي والاسلامي. ولو أنها خطوة متأخرة، ولكنها تقع في اللحظة المناسبة لتسليط الضوء على النقاشات التي تهز أحداثنا اليومية الملتهبة.

الخطر، ومن جهة أخرى يقدم البرهان على أن الفكر العربي الحديث لم يكن بليدا ولا متخلفا عن ركب الفكر العالمي، ففي القرن قبل الماضي، وفي ظروف القهر والجهل والجوع، وتحت سياط الاستبداد، ومع غياب وسائل الاتّصال السريع، أبدع الكواكبي صحيفتيه "الشهباء" و"الاعتدال" بتمويل ذاتيّ وجهد فرديّ، حيث كان الكاتب والطابع والموزّع. كما ألّف "أم القرى" بشكل روائي جعل كثيرًا من الباحثين يظنّون أنّه سجلّ لوقائع حقيقية. ووضع "طبائع الاستبداد" مبيّنًا علاقاته المختلفة، وفاضحًا الفجائعية التي يضفيها على العالم.

كم واحدًا منّا_ نحن المعاصرين_ يستطيع أن يحرّك الفكر من حوله بمقدار ما حرّكه الكواكبي؟. وهل نحن عاجزون، في ظل الاستقلال والتقنيّة الحديثة، عن إنجاز ما فعله أجدادنا، ولماذا؟ أتراها الهجمة المستعرة على الاستهلاك، أم هو الاستبداد الذي يطبق على أفكارنا بحيث نعجز عمّا استطاعه مفكّرو القرن الماضي، بالرغم من ظروفهم العصيبة.

الكواكبي واحد من أجدادنا الأفذاذ-يتابع طحان- الذين حاولوا النهوض بالواقع إيمانًا منهم بمسؤوليّة العلماء في توعية الناس ليقدروا على المطالبة بحقوقهم بعد أن يدركوا أنّهم بشر وهم أحرار في صنع مصائرهم.

وعلى الرغم من أن الكواكبي واحد من القلائل الذين تُذكر أسماؤهم في الكتب المدرسيّة، نكاد لا نعثر إلاّ على عدد ضئيل ممن يعرفون إسهاماته في محاولة تحقيق النهضة العربية تحت لواء علم عربي واحد، لا يتعارض وجوده مع رابطة تضمّ الشعوب الإسلاميّة، ولا يتنافى ودخول العرب في تحالفات مختلفة مع الآخرين. وكثير منهم لا يعرفون صيحاته التي تندد بالاستبداد، وتدعو إلى تحرير العقول من الجمود، وتطالب بضرورة الاجتهاد في الإسلام الذي وُجد من أجل سعادة الإنسان.

ذلك كلّه يمنح هذه الترجمة ، مشروعيتها، عسى أن ينتفع بها الباحثون ، ويتعرّف القرّاء في العالم _ من خلالها_ إلى واحد من أهم المفكرين المتنوّرين ■

فادي يازجي

الكتابة

عن علمٍ من أعلام الفكر النهضوي مهمة صعبة بالمطلق. وأن ينبري حفيد عبد الرحمن الكواكبي إلى تقديم هذه الوثيقة التاريخية والتي تنشر لأول مرة باللغة الفرنسيّة، يضع على كاهله مسؤولية ذات بعدين، علمي وعاطفي. وعلاقتي مع الجد الأكبر، تمتد إلى سنوات الطفولة. حيث قرأت مقتطفات مما كتب بصعوبة مترافقة مع الفخر الذي يكتنف الصغار، والتفاخر الذي يبرزونه أمام رفقائهم. حتى أنني، وفي إطار الفانتازيا الطفولية، بدأت أعيش مع شخصية روائية بامتياز كثيرًا من المغامرات السياسية بقدر وعي المرحلة.

مع انتقالي إلى مرحلة الشباب والدراسة والجامعة، أصبحت أُسأل من قبل كل من يقابلني لأول مرة عن صلتي بالكواكبي الكبير، ناعتًا إياه بصفات تعظيمية متنوعة وأحيانًا متناقضة. وقد كان هذا، كما في الطفولة، مدعى فخر واعتزاز في مرحلة، وأضحى عبئًا ثقيلًا عندما انهيت دراستي وبدأت في إلقاء المحاضرات والكتابة والمشاركة في الندوات. والسبب يكمن في أن سقف التوقعات من أدائي كان عاليًا والوصول إليه كان متعبًا. إضافة، فقد كان النظر أحيانًا الى ما أقول وأكتب مرتبطًا بهذه القرابة أكثر من شيء آخر لفترة. وبقدر ما يكون هذا مبعثًا للنشوة، إلا أنه أيضًا سبب للضيق، خصوصًا عندما أُحاسب على عدم موائمة ما أطرح بما طرحه الكواكبي منذ نيف ومائة عام. وكأنني الناطق الرسمي المعتمد، ولا يحق لي بأن أختلف في أيٍ مما قاله.

فيما بعد، انتقل معي الكواكبي في أسفاري وفي دراساتي وفي أحلام اليقظة والمنام. فكم من مرة ظهر لي مرتديًا عباءة الشيخ وحدثني بعمقٍ علمانيٍ مفاجئ. وكم مرة، اصطحبت هذا الكتاب الذي ستقرؤون في حلي وفي ترحالي كي أحظى بدقائق "تأمّل" قبل الخلود إلى النوم.

في حقبة ربيع دمشق الموعود بداية الألفية الثانية، قام بعض المثقفين في حلب بتأسيس "منتدى الكواكبي للحوار الديمقراطي" والذي سرعان ما تم منعه وإغلاقه في إطار عقلية إقصائية وتسلطية تحرم المجتمع من أي فسحة حوار أو تعبير عن الرأي في دولة أمضت عقودًا خمسة في ظل مصادرة المجال العام، وفي جو من التصحّر والتصحير الثقافي والفكري راعيًا الظلامية والفساد بامتياز.

وفي سنة 2002، شاركت في تنظيم ندوة فكرية مع الصديق ماهر الشريف حول "مآلات الفكر النهضوي في تيار الإصلاح الديني"، وذلك بمناسبة مرور مائة عام على وفاة الكواكبي. وهاجمني حينذاك، وبتحريضٍ من السلطات، رجال دين رسميون - يسميهم الكواكبي بالمتعممين - معتبرين أنني، وبالحرف، قد جمعت الشيوعيين والملحدين والعلمانيين والماسونيين وعملاء الإمبريالية للتحريض على الإسلام.

فهمت بشدة، بأن الحديث عن التنوير في ظل الظلامية الدينية المبرمجة من قبل السلطات التي تدعي العلمانية هو خطيئة لا تغتفر. ومنذ ذاك الوقت، بدا أن هذا الإرث الوطني أصبح مصدر قلق للمستبد الحديث. وعلى الرغم من إيراده في الكتب المدرسية كمفكر سوري يُفتخر به، إلا أن تدريسه اقتصر على سرديات لا تغني ولا تثمن. وقامت الندوات الفولكلورية للحديث عن أعماله بعيدًا عن كتابه الأهم والأبرز "طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد".

تمر عدة بلدان عربية هذه الأيام بموجات من التحركات الاحتجاجية والمسارات الثورية والتي تعكس انفجار غضب متراكم لفئات عديدة من شعوبها على الحالة الاقتصادية والسياسية التي أوصلتها إليها القيادات السياسية والسلطات الحاكمة منذ عقود. وإن تنوعت أسباب وأشكال الاحتجاجات وأساليب التعبير عنها، إلا أنها تعبّر بشكل

صريح، عن وصول الفئات الشعبية إلى مرحلة انتصرت فيها على ثقافة الخوف الكامنة في مشاعرها وممارساتها عبر الزمن وانتقلت إلى المطالبة بالحرية بشكل أكثر وعيًا وأعمق تأصيلًا. ولقد بيّنت الأحداث الأخيرة التي جرت عن تطور الوعي الجمعي إلى ما آلت إليه الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، مع القيام بإجراء الربط الصحيح مع العامل السياسي وخصوصًا، عامل القهر والقمع الذي يمس الحريات الأساسية. وحيث تعتبر حرية التعبير في البلدان العربية في مقدمة ضحايا النظم السياسية المختلفة ويمكن اعتبارها القاسم المشترك الذي يُميّز طبيعة السلطات الحاكمة في مجمل الدول العربية بنسب متفاوتة. والعلاقة مع حرية التعبير في ميراث الثقافة العربية تتجاوز الطبيعة التسلطية للنظم السياسية لتكوّن جزءًا هامًا من بنية المجتمعات التي تحكمها هذه النظم، وذلك بالاستناد إلى إرث ثقافي ودِيني واجتماعي متراكم ومعقّد. ويبدو إذًا أن الأمر هو أشد تعقيدًا من مجرد كونه علاقة حاكم بمحكوم أو حزب شمولي بإرادة جماهيرية مقيدة كما كانت عليه الحال في دول المعسكر الشيوعي أو حتى في أميركا اللاتينية. انطلاقًا من هذا المنطق، تتبدى المسألة أكثر تعقيدًا وتشابكًا مما يؤسس لقيود على التعبير تتجاوز السياسي ولتمنحه "شرعية" ما من خلال تبني بعض المفاهيم الثقافية والدينية لبعض أبعاد القمع المرتبط بحرية التعبير.

لقد حاول التنويري السوري عبد الرحمن الكواكبي أن يتبصّر قواعد الاستبداد القامع للحريات بالمجمل ولحرية التعبير بالأخص. وما زالت اليوم صرخته المتألمة تتردد حاملة معها الكثير من الخيبة والأسف على سرعة دوران عجلة الزمن إلى الأمام، وتقهقر عجلة الحريات إلى الخلف. وهو الذي كان قد تمنى قبل وفاته، أن ينساه الناس، وينسوا ما كتبه ودعى اليه، بعد مرور بعض من الوقت، لاقتناعه بأن صيرورة التطور البشري ستغير أساليبها السياسية والفكرية نحو الأفضل ويتم بالتالي تجاوز الاستبداد بمختلف أشكاله والانتقال إلى نوع متطور من ممارسة الحياة العامة القائمة على ما أسماه بالديمقراطية الدستورية التي تحكم مختلف أوجه الحياة وتدفع بالمجتمعات إلى تطوير علمها ومعارفها ومكتسباتها وتشكل الأساس للخروج من دائرة الانحطاط التي يحاول المستبد أن يحافظ على هيمنتها. ولم يرد في ذهن الكواكبي أن الاستبداد سيتمكن، وبعد عقود عديدة، من تطوير أدواته وأن يعيد انتاج ذاته على نحو أكثر صلابة ودموية، بحيث يتم استلهام آخر الابتكارات التقنية لزيادة الرقابة على المجتمعات والحد من تطلعاتها إلى حياة أفضل وتعبير أقل تقييدًا ويمارس الفتك بها إن هي عبرت عن الرغبة السلمية بالتحرر.

بالطبع فإن استقراء أحوال الشعوب القاطنة في هذه المنطقة الجغرافية ليس ناجم عن السحر أو التبصّر، خصوصًا إن كان قد أتى به رجل متنور كان أبعد ما يكون في فكره وعمله عن السحر والإيمان بالمعجزات. بالمقابل، الموضوع وببساطة شدتها تسبب الألم، أننا ما زلنا حتى اليوم نعيش في ظروف مماثلة، بل وأشد عنفًا في ترجمة الاستبداد إلى أعمال قتل وترويع وتهجير كالتي تعيشها سوريا منذ آذار (مارس) 2011. فالاستبداد وإن تطورت أدواته، فلتساعده لكي ينشط وينمو في ربوع العديد من الدول والمجتمعات. والظلامية في بعضٍ من الفكر والممارسة الدينية ما زالت تمارس ضغطًا على الإبداع والفكر والتعبير.

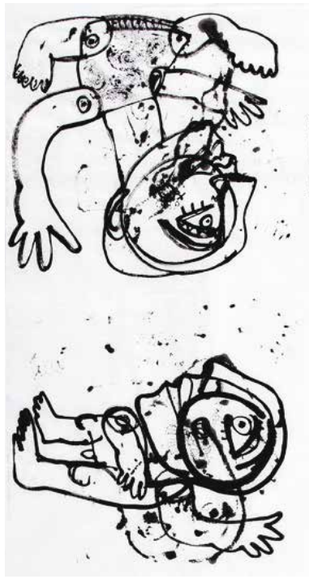
إن استعادة النصوص التي انتجها تكاد تجعل تاريخ ومكان الكتابة مجال التباس للقارئ وحتى المسؤول. فلقد أطاح نشر مقتطفات من كتاباته برئيس تحرير مجلة أدبية في دمشق في نهاية سبعينيات القرن الماضي ظنًا من السلطات الأمنية السورية بأن الكاتب والنص معاصران أو بأن نشر النص في مرحلة سياسية حساسة يُقصد به التحريض ضد الاستبداد المتجدد. وبالتالي، فكتابات الكواكبي كانت تشكل دائمًا خطرًا وتهديدًا لاستقرار الأنظمة المتسلطة على امتداد القرن الماضي وحتى يومنا هذا.

أغلب الأدبيات الغربية في مجال العلوم الاجتماعية تُجمع على منح فكر عصر الأنوار الأوربي دورًا أساسيًا في تكوين مفهوم حقوق الإنسان لدى النخب العربية والمسلمة. وباستثناء قلة، فإن الباحثين في الغرب يفسرون ظاهرة تكون الوعي بحقوق الإنسان عبر دخول الأفكار التقدمية الأوربية المترجمة. هذا الوضع دفع الناشطين في الحقل الحقوقي في العقود الأخيرة للبحث عن مرجعية فكرية عربية وإسلامية للمفاهيم الكونية والتي تأتي حقوق الإنسان على رأس قائمتها. وقد حفّز هذا على القيام بإبراز مفكرين كالكواكبي للإجابة على السؤال الآتي: هل حقوق الإنسان والديمقراطية هي أجسام غريبة جرت زراعتها في الشرق، أم أنها ظواهر ذات صدى كوني وهي متواجدة في الإطار الحضاري للمنطقة أيضًا؟

بين يديكم، كتاب "طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد"، وهو يستند إلى مجموعة من المقالات التي نشرت بين سنتي 1900 و 1902 ثم وسّع الكواكبي تلك الأبحاث ونشرها في كتاب.

لقد تفرد الكواكبي بين مفكري عصر النهضة، ورؤّاد الاصلاح الديني بتكريس جهوده الفكرية والعملية لتنبيه قومه على مخاطر الاستبداد وضرورة الحياة الدستورية الديمقراطية باعتبار أن ذلك هو المدخل الوحيد للخروج من دائرة الانحطاط. وفي هذا الإطار، كان كتابه "طبائع الاستبداد" أول مؤلف في اللغة العربية يكرّسه صاحبه لتشريح آليات الاستبداد ومفاعيله الفتاكة بالبنية الاجتماعية. لقد جمع فيه الكواكبي بين لغة الخطابة التحريضية الشديدة التأثير، كنداء للعمل، ودعوة للنضال ضد الاستبداد من جهة، ومن جهة أخرى، اللغة التحليلية العميقة التي تحاول أن تحيط بمجمل آليات الدولة الاستبدادية، وكأنه أراد به أن يؤسس لنظرية "الدولة التسلطية" فضلًا عما ضمنه من تشخيص لبعض السلوكات الاجتماعية المرافقة للاستبداد، ينتسب موضوعها إلى علم النفس الإجتماعي. ولقد غيبت "الكتابات التقدمية" هذا الجانب من فكر الكواكبي، لحساب نقده للإجتماع السياسي العثماني، وللرابطة العثمانية وما طرحه من ارهاصات لـ "الفكرة العربية"، فحصرت نقده للاستبداد بالاستبداد "الحميدي" فحسب، متناسية أن الكواكبي تناول الاستبداد بما هو استبداد. يقتصر الكتاب إذًا على موضوع واحد، هو الاستبداد، حين استقر فكره كما يُعلمنا، "بعد بحث ثلاثين عامًا" على أن أصل هذا الداء (الانحطاط) هو الاستبداد السياسي وعلاجه يتم بدفعه بالشورى الدستورية.

لا يتجلى الاستبداد على الصعيد السياسي فحسب، إذ تتحكم آلياته في جملة الظواهر الاجتماعية، وتصوغها بطريقة مشوهة، تساعد المستبد على تشريع استبداده، وأول ضحايا الاستبداد، هو الدين، بعد أن خرب



في الفرد صدقه مع نفسه، وحوله مرائيًا. والانحراف السياسي يقود إلى الانحراف الديني وتحفيز انتاج البدع التي شوشت الإيمان وشوهت الأديان. فالاستبداد مفسد للدين في أهم قسميه، أي الأخلاق، أما العبادات منه فلا يمسها لأنها تلائمه في الأكثر. لهذا تبقى الأديان في الأمم المأسورة عبارة عن عبادات مجردة، صارت عادات لا تفيد في تحسين أمور الناس ولا ممارساتهم ولا في علاقاتهم مع السلطة المستبدة، بل على العكس، تدعوهم إلى الإطاعة والخنوع. ونرى في أيامنا هذه، بأن المستبدين من علمانيين أو إسلاميين في المنطقة العربية، يلجؤون إلى تشجيع جانب العبادات وأكثر جوانبها ظلامية، لدرء الناس عن التفكير في الشق الثاني والمحفّز على الثورة على الاستبداد وهو الأخلاق.

شدد الكواكبي في مجمل كتاباته إلى حاجة الإسلام إلى التجديد وإزالة الزيادات الباطلة. فالدين كما يراه ليس رديفًا للاستبداد ولا عونًا له. وبدفاعه عن الإسلام يبتعد عن الانفعال وعن التصدي الإقصائي للرأي الآخر، الشيء الذي نفتقده و نسعى إليه اليوم. حتى أنه يبرر لمنتقدي الدين مواقفهم معتبرًا حديثهم عن دين ليس من الإسلام في شيء. فهو يرى إذن بأن ما يدين به أكثر المسلمين هو دين تشويش وتشديد يقوده رجال أسماهم بالمتعممين يضللون المسلم بتفاسير واستعارات اسطورية وخرافية لا أصل لها في دين الإسلام ولا في غيره من الأديان التي اعتمدت الحكمة والعقل. وفي سياق دعوته الإصلاحية، اعتبر الكواكبي بأن ممارسة الانتقاد في مجال الاعتقاد الديني هو مهمة صعبة مطروحة أمام العلماء، وذلك لأن هذا النوع من العمل الفكري هو شديد التأثير على من أضاعوا البوصلة لأن الآراء الدينية تعتمد غالبًا على الوراثة والتقليد دون الاستدلال والتحقيق والتحليل، فهي تستند على "التعاند دون التقانع". ومما يزيد من صعوبة هذه المهمة، في رأيه، أن المصلح يتهيب التصريح بما يفكر به لغلبة الجهل على الناس.

لا يقف خطر الاستبداد على حاضر الأمة فحسب، فهو يتعداه عند الكواكبي لينال من مستقبلها عندما يميت فيها ارادة الرقي والتقدم. وهو الذي لا يزال الانسان يسعى وراءه ما لم يعترضه مانع غالب يسلب ارادته، وهذا المانع إما هو العجز الطبيعي، او هو الاستبداد، على أن العجز الطبيعي قد يصادر مسار الترقي لوهلة ثم يطلقه، أما الاستبداد فإنه يقلب السير من الترقي إلى الانحطاط، من التقدم الى التأخر، من النماء الى الفناء.

إن الاستبداد بالنسبة للكواكبي يمكن أن يتجسّد في صور مختلفة وحتى في ظل أنظمة تتبنى الشكل الديمقراطي التعددي ما دامت بعيدة عن المحاسبة والمسائلة. وهو يعتبر بأن صفة الاستبداد، يمكن أن تشمل أيضًا الحاكم المنتخب. وأحيانًا، يُعتبر الاشتراك في الرأي ليس شرطًا لازمًا للحماية من الاستبداد، وإنّما قد يعدّل الاختلاف نوعًا ما من درجة الاستبداد. وقد يكون عند الاتّفاق على الاستبداد أضرّ من استبداد الفرد، ولنا في بعض التجارب الحديثة الأوروبية خير مثال على هذا التحليل. ويذهب الكواكبي بعيدًا عندما يقول بأن الاستبداد قد يشمل أيضًا الحكومة الدّستورية التي تفصل بين السلطات إن ضعفت المراقبة التشريعية والمجتمعية. وهناك تدرّج في الاستبداد بالطبع، وبأن أسوء تعبير عنه هو من خلال حكومة الفرد المطلق، الوارث للعرش، القائد للجيش، الحائز على سلطة دينية. وكلّما ضعفت إحدى هذه الصفات، اعتدل الاستبداد إلى أن ينتهي بالحاكم المنتخب المؤقت المسؤول والمُسائل.

وفي إطار تعزيز وتدعيم أسس هذه الدولة المدنية الحديثة المنشودة، وجد الكواكبي إذًا بأنه لا مفر من فصل السلطات داخل جهاز الدولة لتجنب أن تتحول السلطات إذا اجتمعت إلى مصدر استبداد وظلم. وفي هذا الطرح يتبين موقفه من تطوير أساليب العمل السياسي يعبر من خلاله عن وعي عميق لمفهوم الديمقراطية وحتمية التحول إلى النظام البرلماني الحر. وتعتبر "جمعية أم القرى" التي تخيلها ترجمة واضحة لرغبته بوجود مؤسسات يتبادل ضمنها أهل العلم الآراء ويعملون على الاجتهاد والتفسير بأسلوب جماعي منتج ومنظم يوضح أهمية المؤسسة في نهوض الأمة.

إن الحكومات الشمولية المستبدة تدرك تمام الإدراك أن قدرتها على السيطرة على مجتمعاتها بحاجة إلى عوامل موضوعية تتمثل أساسًا في حالة يكون فيها الناس الخاضعين لسلطتها في حالة من الجهل والتجهيل. وبالتالي، فألدّ أعداء المستبد هم العاملون في العلوم وليس كلها بالنسبة للكواكبي، فالمستبد لايخشى العلوم اللغوية، أو الدينية المتعلقة باستعادة النصوص وتكرارها وتلقينها. المستبد يخشى حقيقةً من العلوم الإنسانية التي تستمر مهمشة حتى يومنا هذا في كل الفضاءات العربية والإسلامية. وهو يمارس قمعه وتهميشه للناشطين في هذا الحقل وخصوصًا المندفعين منهم لتعليم الناس بالخطابة أو الكتابة في علوم أوردها كالتالي: الحكمة النظرية، والفلسفة العقلية، وحقوق الأمم وطبائع الاجتماع، والسياسة المدنية. وقد اعتبرها علومًا تبني النفوس وتمنح العقول القدرة على التحليل والاستنباط. وأهم من ذلك كله، فالعلوم الإنسانية بالنسبة للكواكبي تشرح للإنسان ما هي حقوقه وتوضّح له مستوى انتهاكاتها من قبل الاستبداد السياسي أوالديني أو الاقتصادي، وتدّله على أفضل الطرق لكي يطالب بهذه الحقوق، وتضع له مسار التحصّل عليها، وأخيرًا، فإنها تحدد له أفضل الوسائل للحفاظ على هذه الحقوق.

إنها لوحة شاملة عن الاجتماع السياسي الاستبدادي، الذي ما زال يحكم حياتنا العربية الراهنة، وهو ما يجعل الكواكبي معاصرًا لنا، قدر تلهفنا للديمقراطية، فهو لا يخاطب عقولنا، ليكشف لنا مخاطر الاستبداد، إلا ليحرك ضمائرنا ليدفعنا دفعًا لمقاومته ■

باحث وأكاديمي من سوريا مقيم في باريس

النص المنشور ترجمة لمقدمة الطبعة الفرنسية

هل يأكل ناشرو اليوم ويشربون في جماجم المؤلفين

صلاح حسن رشيد

أجل؛ لقد انقضى زمانٌ ليس ببعيدٍ عنّا؛ كانت العلاقة فيه بين المؤلف والناشر.. وديةً، صحيةً، علميةً، مهنيةً؛ فالناشر (الكُتْبي) كان يختار بعنايةٍ فائقةٍ.. مؤلفيه؛ الأكثر حضوراً والأكثر مصداقية والأشد تأثيراً وعلماً. كان الناشرُ عالِماً بالمطبوعات متخصصاً في المعرفة ونشر الثقافة.. يتفق مع المؤلف المتميز؛ فلا يُراهن إلاّ عليه ولا يخطب إلاّ وُدَّه ومرضاته. وكان المؤلف الناجح يصل إلى الناشر المتخصص؛ العارف بقيمة الكتاب وجدواه وتأثيره؛ فكان الاتفاق بينهما على إرضاء القارئ وتثقيفه وتقديم أفضل وجبة فكرية وأدبية وعلمية؛ لانتشال المجتمع العربي من أوحاله وأوشابه وأوصابه.

أجل: كان الناشر القديم مُشارِكاً مع المؤلف في فكرة الكتاب، وإخراجه على أفضل صورة وشكل.

لا؛ بل كان الناشر الحاذق؛ يُصوِّب للمؤلف ويُضيف للكتاب ما ليس فيه من أجل الارتقاء به وإظهاره على أكمل وجه فكراً وشكلاً. وكان الكتابُ في النهاية بين يديّ قارئه؛ لأنه أتى نتيجة تزاوجٍ طبيعي وتلاقحٍ فكري بين الناشر الأمين على الثقافة والمؤلف الأمين على العلم والأدب والفن.

التلميع الثقافي

أمّا اليوم؛ فالصورة معكوسة. فالناشر في الأعم الأغلب تاجرٌ اقتحم ميدان الكلمة والفكر وهو خلوٌ من الثقافة عارٍ من المعرفة. فناشر اليوم؛ إلاّ من رحم ربِّي؛ تاجرٌ من المرتزقة الذين سطَوا على ميدان النشر طلباً للصيت والشهرة ولتحقيق الذيوع الأدبي والمعنوي بعد أن صار معجوناً بالدولارات مُكتنِزاً بالجاه والصولجان؛ فلا ينقصه إلاّ التلميع الثقافي والبريق الأدبي والمجد الفكري؛ فكان طريقه المرسوم له هو اقتحام عالَم النشر والتحكُّم في المؤلفين واختيار ما يشاء حسب مزاجه وتعليمه الناقص. ورفض ما يريد طبقاً لثقافته الشعبية واختياراته اللاعقلانية واللامنطقية. لا؛ بل الأعجب الأغرب الأفدح؛ هو تلميع الفاقدين للشرعية الكتابية عديمي الموهبة مُتسوِّلي الشهرة ولو على أكتاف الشائعات وبشتى السبل. ولا يمنعنَّ ذلك من وجود ناشرين كبار من أصحاب المهارة والثقافة العريضة، ولكنهم قلة بالنسبة إلى الآخرين.

ومن هنا؛ رأينا كلَّ مَن هبَّ ودبَّ صار ناشراً بقدرة قادر بلا معايير علمية ولا مواصفات ثقافية.

ولَكم ارتدَّت العلاقة الإيجابية بين الناشر والمؤلف حاسرةً وهي ذليلةٌ كاسفةُ البال؛ فالمؤلف يُعطِي عُصارةَ فكره وعمره وخبرته إلى الناشر الذي يفيد منها طولاً وعَرضاً؛ لكنه لا يُعطي المؤلف منها إلاّ كِسْرَةً يقتاتُ منها مُتسوِّلاً حقَّه الذي ماطَله فيه الناشرُ على طول الخط.. على قارعة طريق النشر العربي. فالأكثرية من ناشري اليوم يأكلون ويشربون في أدمغة المؤلفين ثُمَّ يُهرِقونها على المؤلفين مرارةً وألماً وحزناً مُمِضّاً.

النَّشر التِّجاري

وعن هذه العلاقة المُتقطِّعة المُرْجِفة بين هذين الطرفين الآن؛ يقول العلاَّمة الدكتور الطاهر أحمد مكي (92 عاماً)، الناقد الأدبي البارز بكلية دار العلوم جامعة القاهرة، وعضو مجمع الخالدين اللغوي ·كان الناشر في الماضي كُتبِيّاً مثقفاً لديه حسّاسية مُرهفة وعلاقة خاصة بالكتاب؛ فهو يعرف الجيِّدَ منه من أول وهلةٍ؛ فيُراهِن عليه ويُحارِب من أجل نشره وتقديمه للقارئ المُتلهِّف للمعرفة.

كان هذا الناشر صانعاً للنهضة مع المؤلف؛ فكلاهما يحتاج إلى الآخر ولا تقوم ثقافةٌ من دون التعاون بينهما. أمّا اليوم؛ فالنشر تجاريٌّ وحسب رغبة الناشر غير المؤهَّل ولا العارف بنوعية المؤلفات ولا قيمتها. ولهذا؛ رأينا مآسي النشر ودخول مَن لا يُحْسِنُ هذه المهنة الشريفة؛ فكانت الطّامةُ الكبرى. إذْ سيطر هؤلاء الأغرار على مقاليد النشر المصري والعربي؛ باستثناء نماذجَ قليلة من المهرة؛ فقرأنا عن مؤلفين بلا ثقافة وعن ناشرين بلا معرفة وعن عناوين ليست لأصحابها وعن جوائز مخصوصة لأناسٍ بعينهم، وعن جِرمان الموهوبين من النشر، وعن كساد سوق النشر، وعن موت الكتاب الورقي العربي·.

ويا للأسف؛ ففي بلادنا العربية؛ خيرِ البلاد؛ تلك التي نزل فيها قوله تعالى، وهو أول ما نزل من القرآن الكريم، في سورة العلق: ‹اقرأ باسم ربِّكَ الذي خلق› صِرنا آخر الشعوب القارئة. لا؛ بل بِتنا الشعب الوحيد المُعادي للقراءة. لماذا؟ لأن كثرة المعروض المفروض علينا فرضاً؛ من قِبَل أنصاف الناشرين وأرباع المسؤولين عن النشر العربي؛ هو غُثاءٌ كغثاء السيل. لا؛ بل هو جهلٌ في جهل. ولا أكون مغالياً، ولا مُجانِباً للحقيقة المُرَّة عندما أصفه بأنه غسيلُ دماغٍ وغزوٌ فكريٌّ من بني جِلدتنا ممَّن نزلوا على عالَم الكتاب والكلمة ببراشوت البِضاعة ولغة الصفقات وسياسة الكسب الفاحش والربح الباهظ والعمولة السريعة والتجارة الرابحة؛ ولو كانت الخسارة هي فَقْد الكتاب الجيّد.

ولا تفرق دور النشر الحكومية عن الخاصة في هَمِّ النشر العربي. فالكل في الهَمِّ سواء. والبلاء عمَّ الفضاء والبيداء والأرجاء.

مآسي الناشرين والثقافة

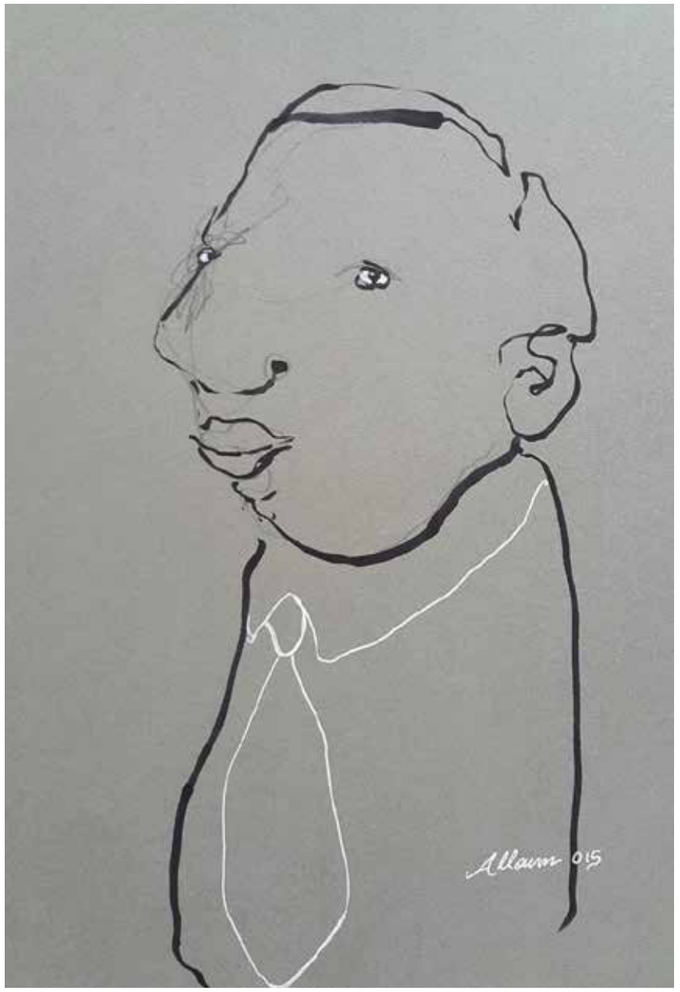
حكى لي أحدُ النقاد الغيورين على دنيا الكتاب العربي وعالَم النشر الحقيقي؛ فقال لي والأسى يعتصره وينهشه: أغلبُ الروايات العربية والقصص القصيرة التي تظهر فجأةً لأسماء مغمورةٍ ثُمَّ تصبح بلا سببٍ أدبي صاحبةً أعلى فرقعة وشهرة؛ وراءها ناشرٌ تاجر وورشة مِن ترزِيَّة الكتابة لتفصيل هذا العمل المُهْرَق جبرُه بين بائعي بِضاعتهم لمَن يدفع. وفي النهاية؛ فلا يذهب العملُ إلاّ لمَن يريده صاحبُ الورشة والصفقة. فتضيع الكتابة، وتضل الحقيقة، وتنمحق الموهبة، ويتوه القارئ بين ناشرٍ تاجر وأديب مُراوِغ.

كما حكى لي أيضاً أديبٌ محترم فقال عن ظاهرة النشر السريع والجوائز المشبوهة والأسماء الأخطبوطية: ذات يوم اتصل بي صديق صحفي فأخبرني بأنه وقع على عمل قصصي جديد لأديبة مصرية واعدة، وتريد عرضه على أحد النقاد المتخصصين في هذا الفن الجميل؛ فاقترح الصحفي اسمه عليها فرحَّبت بشدة. ولَمّا التقي هذا الأديب بهذه القاصة الشابة؛ فاطَّلع على العمل؛ هالَه مدى الإحكام والصقل والفن فيه. لكنه فُوجِئ بها لا تعرف أدبيات القص، ولا أبجديات السرد، ولا لغة الحوار، ولا أسماء كِبار فنّ القصة العربية. بل الأدهى في الحكاية أنَّ عينه وقعت فجأةً وعلى حينِ غفلةٍ منها على مسودة عمل جديدٍ لها، كانت تُعدِّل فيه فكانت الفكرة فيه تافهة واللغة شائهة والأسلوب أعوج والفن في انحدار والقص لا يمت للقصص القصيرة بأية صلة دم أو حياء. فعرف وقتها؛ أن عملها المحبوك الذي رآه سلفاً كتبه لها غيرها؛ من أصحاب الورش الأدبية؛ بأسعار خيالية.

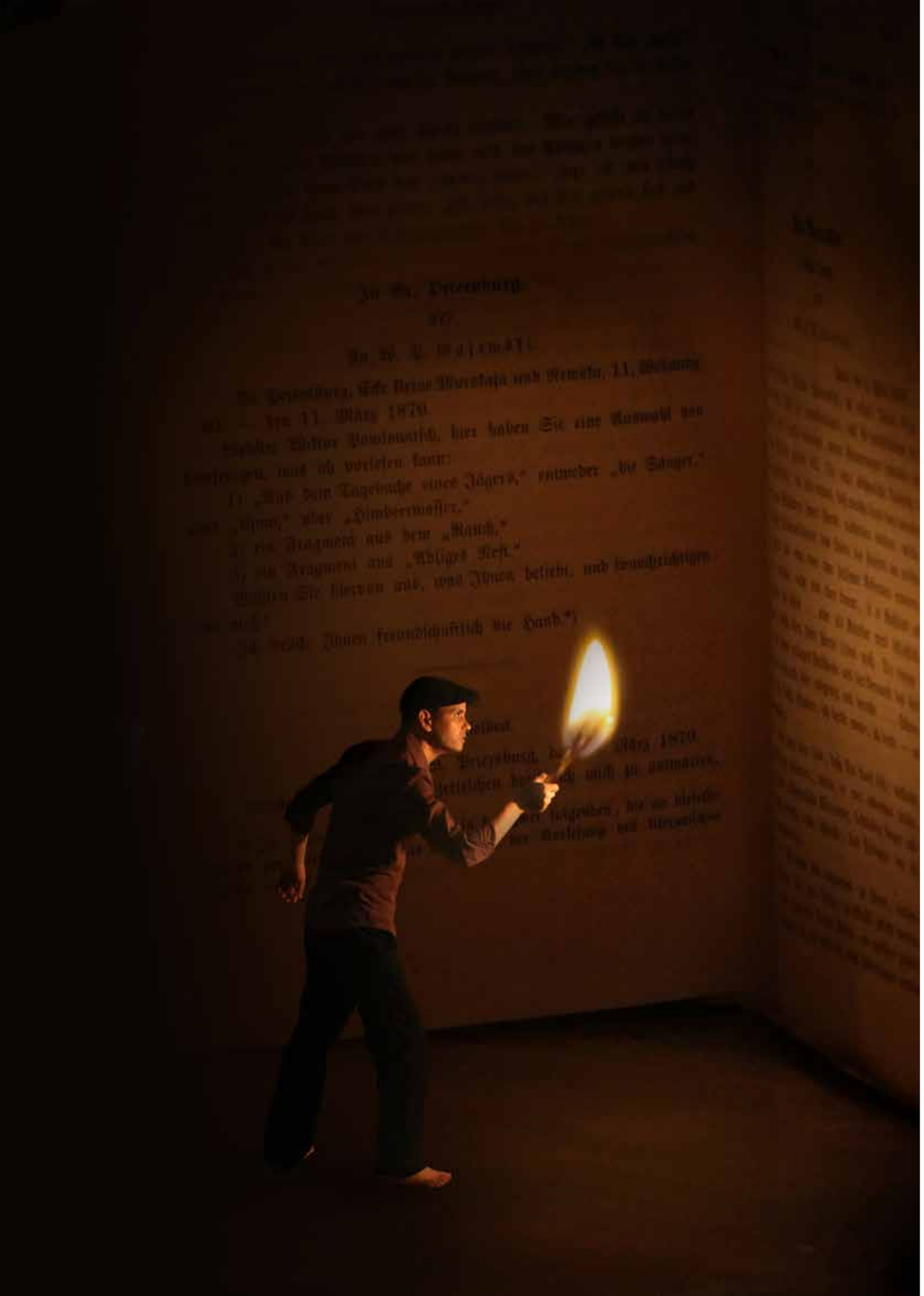
ليس هذا فحسب؛ بل هناك ناقد أدبي معروف بدأ حياته قوياً في ميدانه؛ إلاّ أنَّ زحمة الحياة وكثرة المشاغل والوظائف العديدة التي جاءته فجأة في الجامعات والمنتديات والمؤسسات والوزارات والترقيات والسفريات والاستكتابات في الصحف والدوريات؛ جعلته غير قادرٍ على إحداث التلاؤم بينها، أو إيجاد الوقت بين هذه الأشياء التي تدر عليه شهرياً الآلاف المُؤَلَّفة من الدولارات. فما كان منه إلاّ أن استأجر ورشةً؛ لتصنيع مؤلفاته التي كثرت كثرةً فاحشة في الكم على حساب الكيف والجودة. فلما سألتُ في أحد الأيام عنه؛ أجابني مُعِيدٌ يعمل تحت يديه؛ والحسرة تقتله: لو نظرتَ إلى كل كتابٍ من كُتُبه؛ فسيروعك اختلاف الأسلوب، والمنهج، والمعالجة؛ بل المستوى؛ الذي أصبح في النازل طبعاً. ومن أسفٍ؛ فمؤلفاته تجد من ناشرين الصفقة الإقبال لطبعها؛ لوجود مآرب أخرى بين الطرفين.

مهنة النشر تحتضر

·لقد انتهت مهنة النشر في بلادنا· هكذا نَعَى الأديب العلاَّمة وديع فلسطين (93 عاماً)، عالَم النشر والكتاب؛ الذي شهده في عصره الذهبي؛ حيث كان الناشرون من عِلية المثقفين ومن خِيرة الأدباء والعلماء. فلجنة التأليف والنشر للجامعيين بمصر كان يقوم عليها أفضل الأدباء: عبد الحميد جودة السحار، وعلي أحمد باكثير، ونجيب محفوظ، وعادل كامل، وغيرهم من الأعلام،



خسام علوم



وقد نشرت أمهات كُتُب الأدب للشباب الموهوبين من روايات وقصص ومسرحيات؛ كما نبَّهت العرب إلى أهمية هذه الألوان الأدبية الغربية وضرورة نقل عيونها من هذه الآداب إلى العربية. ويكفي أن نعلم؛ أن دار المعارف المصرية كانت تطبع دواوين الشعراء ومؤلفات الأدباء والعلماء وكأنها وزارة ثقافة؛ فتنشر التراث والمعاصرة في آنٍ معاً؛ فتحوز إعجاب الناس من المحيط إلى الخليج. فخلال الحكم الملكي في مصر، وقبل قيام ثورة 23 يوليو عام 1952م؛ كانت دار المعارف تنشر كُتُباً بمليون جنيه في العام، ولنا أن نتخيل هذا الرقم في ذلك العصر؛ والدليل على ذلك؛ أنني رأيتُ بعيني ميزانية النشر في هذه الدار العريقة وهالني هذا الرقم وكمية المطبوع الناجح وإقبال القُرّاء النَّهِمين إلى المعرفة. أمّا اليوم؛ فهذه الدار لا تعرف تلك الدار القديمة إلاّ اسماً فقط فشتان بين الاثنين في المستوى.

الأصولية تغزو عالم النشر

وفي مصر؛ يلحظ المهتم بشأن الكتاب الورقي؛ كيف أن دور النشر غير معروفة الوِجهة والطريقة.. صارت كالسرطان السارح في جسد الثقافة المصرية نهشاً وقتلاً؛ لا سيما بعد أحداث ثورة (25 يناير 2011 م) فلقد ظهرت أسماء دور نشر في أقاليم مصر ومحافظاتها المختلفة؛ وكأنها عمليةٌ مُدبَّرَة بليلٍ للسيطرة على سوق الكتاب المصري لصالح فصيل راديكالي عنصري يحارب الثقافة والانفتاح؛ ففي مدينة المنصورة بدلتا مصر وحدها؛ ظهرت من الدور الإخوانية والسلفية ما يفوق عدد الدور الموجودة فعلاً؛ لدرجة أن أحد الناشرين المثقفين (من قدماء المهنة) قال لي بحرقةٍ بالغةٍ: لقد أصبح عدد الدور الإخوانية الجديدة يفوق عدد دور النشر القديمة. ولَمّا اطَّلعتُ معه على دليل الناشرين المصريين وجدتُ صدقَ كلامه؛ فعدد دور النشر الإخوانية في المنصورة والمحلة الكبرى والإسكندرية والزقازيق وطنطا والإسماعيلية بلغ أكثر من ثلاثة أرباع سوق النشر في البلد. والمفارقة؛ أن وزارة الثقافة، ووزيرها الهمام الجديد الصحفي حلمي النمنم يرى ذلك، ويعرف هذه الكارثة، ويكتفي بالصمت والمشاهدة.

أمّا عن النشر في المجلس الأعلى للثقافة بمصر؛ ففي لجنة الكتاب الأول؛ المخصَّصة للأجيال الجديدة؛ فلم تُفْرِز اللجنة شيئاً ولم تكتشف أيّ موهبة؛ لأن النشر فيها يخضع لمعايير أخرى غير الكفاءة، والإتقان.

أمّا عن لجنة مِنَح التفرُّغ؛ بالمجلس نفسه؛ والتي تُخصِّص للأدباء والباحثين الجادِّين مِنَحاً بحثيةً مدفوعة الأجر وبأسعار عالية جداً شهرياً ولعدة سنوات في الشِّعر والمسرح والرواية والقصة والنقد ثُمَّ نشرها في النهاية وبيعها للجمهور؛ فطوال عقودٍ وعقود كانت المِنَح لبعض الناس فقط؛ من المحسوبين على تيارٍ معيَّنٍ؛ ونسيان المعايير الأدبية والعلمية في النشر وفي المنح. فكانت الخسارة رهيبة مادياً ومعنوياً، والثقافة منعدمة.

شلّة وزارة الثقافة

أجل؛ رحم الله زماناً في مصر؛ كان ينشر للعقاد وطه حسين والرافعي ومي زيادة وإسماعيل أدهم وفريد وجدي وشبلي شميِّل ويعقوب صروف ومصطفي عبدالرازق والمراغي وسلامة موسى ولويس عوض ودرية شفيق وبنت الشاطئ، وسهير القلماوي وروز أنطون حدّاد وأليس داغر وماري عجمي ولورا الأسيوطي، وغيرهم.. على تباين أفكارهم واختلاف معتقداتهم وتغاير مناهجهم.

ولا رحم الله زماننا هذا الآن؛ الذي لا تنشر فيه مكتبة الأسرة بالهيئة المصرية العامة للكتاب إلاّ لخمسين اسماً فقط؛ هم بحسب نظرها الكليل؛ يتحكَّمون في التسعين مليوناً، ويمنعونهم من إبداء حتى حق الاعتراض كـ رفعت السعيد وجابر عصفور وفريدة النقاش وسليمان فيّاض وصلاح فضل وحلمي سالم وأحمد عبد المعطي حجازي وسهير المصادقة وفوزي فهمي ومحمد سلماوي وحلمي النمنم وصابر عرب وحافظ دياب ويحيى الجمل وصلاح عيسى وجمال الغيطاني ومحمد البساطي وسعدالدين الهلالي وعبدالقادر شهيب ومفيد فوزي وعلي الدين هلال، وغيرهم من الأسماء المطروقة المكرورة في كل عام؛ حتى وإن كان فيهم أناسٌ من الموتى، ومن الموهوبين وغير الموهوبين.

ولا مانع من النشر لكل هؤلاء؛ بشرط الاحتكام إلى الموهبة والجودة. ولكنَّ المانعَ الحقَّ هو احتكار هذه الأسماء لسوق النشر المصرية؛ فلا يستطيع أيُّ أديبٍ أو باحثٍ؛ مهما كان علمه وأدبه؛ طَرْقَ أبواب مكتبة الأسرة بحريةٍ وتقديم عمله للجنة الفحص بلا واسطة؛ تلك اللجنة الملاكي؛ لِشِلَّة الوزارة من المحسوبين عليها. أمّا غيرهم؛ من غالبية الشَّعب؛ فلا حقَّ له ولا دور في النشر؛ طالما أنه ليس من أهلها المُقرَّبين. والحكايات في هذا الموضوع الكريه؛ تزكم الأنوف وتُصيب بالسُّعال والسُّل المعرفي.

هيئة الكتاب أمْ هيئة السراب

هم؛ جهاتٌ، وأناسٌ.. يحاولون هدم دولة الأدب والثقافة في مصر باحتكار سوق النشر الحكومي وقصره على طائفة معدودة؛ هم أدباء كل العصور من الآكلين على كل الموائد؛ أياً كان صاحبها. ومن المُطَبِّلين في كل الموالد؛ أياً كان داعيها. والغريب؛ أن عددهم لا يصل إلى الخمسين. ومع ذلك؛ فالجوائز لهم والتكريمات باسمهم والنشر سبوبةٌ على مقاسهم وأوزانهم. فهل يروق ذلك في مصر الجديدة؛ في عهد الرئيس عبدالفتّاح السيسي؛ رئيس المئة مليون، لا الخمسين) محتكراً؟ ■

ناقد أدبي من مصر

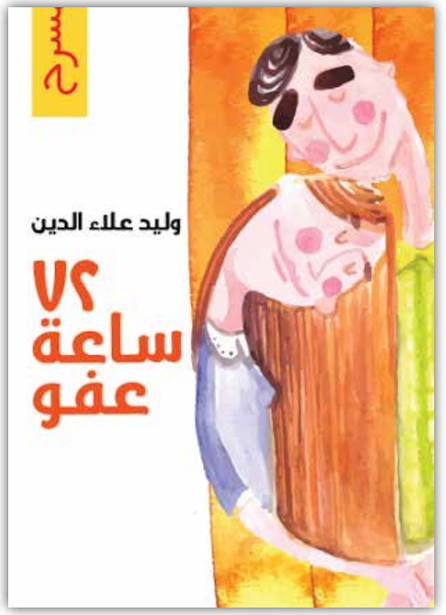
استأجر ورشةً لتصنيع مؤلفاته التي كثرت كثرةً فاحشة في الكم على حساب الكيف والجودة. فلما سألتُ في أحد الأيام عنه؛ أجابني مُعِيدٌ يعمل تحت يديه؛ والحسرة تقتله: لو نظرتَ إلى كل كتابٍ من كُتُبه؛ فسيروعك اختلاف الأسلوب، والمنهج، والمعالجة

أشرف برزنجي

الأدب الناقد وخلخلة مركزية النوع الأدبي

قراءة في نصوص "72 ساعة عفو" لوليد علاء الدين

تامر فايز



الحرية هدف مشترك بين المبدع والمتلقي والناقد؛ فإن كان الأول يبحث عنها في أفكاره التي يبثها عبر إبداعاته الأدبية، فإن الثاني يجد ضالته في هذه الأفكار المراوغة التي يقدّمها له الأول، بينما تصبح مهمة الثالث/الناقد -في طريق الوصول إلى الحرية- أكثر تركيبًا، بل تصل في بعض الأحايين إلى حالة من حالات التعقيد. فالناقد المتخصص دائمًا ما يقع في حيرة بيِّنةٍ بين تخصصه الذي ألزمه بمجموعة من المقومات والضوابط التي تتيح له التعامل النقدي المقبول من المؤسسة النقدية الرسمية مع النصوص، وبين تلك الخروجات التي يستعصي عليه تصنيفها في كثير من الحالات الإبداعية التي يتعامل معها.

إذن، ما المَخرجُ الذي يمكن من خلاله أن يجد المبدع حريته فيما يبدع والناقد فيما يحلل من أعمال إبداعية؟

يبدو لمن يقارن حالة الإبداع بالنقد في حضارة معينة ونوع أدبي بعينه أن المبدع تسهل مهمته عبر استعارات رمزية شكلية ومضمونية مكنته -بشكل أو بآخر- من تحقيق ضالته في التحصل على الحرية الإبداعية؛ فاتخذ بعضهم من التراث رموزًا استعارية ستائرية يتقنعون بها من بطش أيّ سلطة قد تعترض على مضمون العمل الأدبي، بينما يتخطون حدود النوع أو الجنس الأدبي المكتوب ويعمدون -أحيانًا- لاستعارات أساليب وتكنيكات من مجالات وأشكال أخرى فنية عامة أو أدبية خاصة تخلصًا من قيود النوع وسعيًا تجاه الحرية الإبداعية خاصة والحرية بمفهومها الشامل عامة.

أما الناقد فمشكلته تبدو أعمق؛ إذ هو مضطر -كجزء من تحمل المسؤولية أمام المؤسسة النقدية- للالتزام بحدود النوع الذي يتعامل معه بصيغه النقدية المستقرة، تلك التي أقرها الاستخدام النقدي عامة والعربي على وجه الخصوص؛ حيث "يستخدم النقد العربي كلمة النوع أو الجنس (genre) كمصطلح يميز الأعمال الأدبية، على أساس انتماء كل منها إلى فصيلة معينة، يشترك أفرادها في خصائص شكلية عامة. ويعني الشكل هنا الصورة التي عليها العمل الأدبي، والتي تبنى من عناصر معينة، وتهدف بشكلها الكلي إلى إحداث تأثير معين" (إبراهيم حمادة، على هامش الأنواع الأدبية، مجلة القاهرة، العدد 84، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988، ص3).

وبناء على هذا، يسعى كل ناقد -يتعامل مع النص الأدبي- إلى ضم هذا العمل إلى مدرسة نقدية ما، تقوم في أساسها على مجموعة من المكونات والاصطلاحات والآليات النقدية التي يُتعامل بها مع الأدب من وجهة نظر هذه المدرسة أو التوجه النقدي. لكن السؤال الجدير بالذكر في هذا الصدد هو، هل يضع المبدع في ذهنه توجهًا أو مدرسة أدبية معينة يصوغ عمله الإبداعي على أساسها؟ يُظَنُّ هنا أن الإجابة ستكون بالنفي في معظم الحالات؛ إذ المبدع ينطلق من فكرة أو موضوع يدفعه في الأساس لصياغة عمل أدبي، يَعرف المبدعُ الصورةَ الكليةَ أو الشمولية لأهم عناصره الشكلية، دون تعمد لتشكيل عمله عبر استخدامها بشكل قصدي واضح.

وهنا، يأتي دور الناقد تاليًا لدور المبدع، محاولاً تصنيف العمل تبعًا لغلبة العناصر أو المقومات الشكلية على العمل الذي يتعامل معه بوجهة نقدية متخصصة، وهو ما يصنع حالة من مركزية الأنواع الأدبية ما بين النقد والإبداع؛ والمقصود بمركزية النوع هنا، ما أصبح مستقرًا في الممارسات الإبداعية والنقدية حول نوع أدبي معين، حتى الخروجات التي تحدث في هذا الإبداع إنما تُرَدُّ في المدارس النقدية الحديثة لأحد التوجهات. ففي حالة المسرح تُنسَب معظم المقومات الشكلية إلى المدرسة الكلاسية التي صاغها أرسطو وتابعوه عن شكل العمل المسرحي، وأية خروجات عن هذه الضوابط الكلاسية إنما ينسبها الناقد للمسرح الرومانسي أو أحد التوجهات النقدية الحديثة، مثل: التوجه الملحمي أو البراندييللي أو غيره من التوجهات المعاصرة. ويمكن تفسير هذه الطريقة في التعامل النقدي مع الإبداع الأدبي عبر فهم أولوية التقويم على التفسير كهدف للناقد من تعامله مع الإبداعات الأدبية؛ حيث يمكن -عبر التفريق بين وظيفتي الناقد المُقوم والناقد المُفَسِّر- التفريق بين ما يخضع إليه العمل الأدبي في الممارسة النقدية لشروط أو ضوابط تنتمي بالضرورة إلى توجّه نقدي معين، وبين ما يَسِمُ خصوصية العمل الأدبي المنتقد في حد ذاته، دون مقارنته الصارمة بالحقل الأدبي الذي يصنف العمل الأدبي بداخله من قِبَل النقاد. وهذا ما أكد عليه الناقد الكبير شكري عياد، عندما فرق في الممارسة النقدية بين التقويم والتفسير في عمل الناقد؛ حيث أن "المقوِّم يبحث عن مدى اقتراب العمل الأدبي من شكل نموذجي في نظره: سواء أكان هذا الشكل هو شكل المسرحية أو الرواية أو الترجمة الذاتية، إلخ. أما المُفَسِّر فإنه مع معرفته بهذه الأشكال لا يعترف بشكل واحد نموذجي..، عمل المفسر أخصب من عمل المقوم؛ لأن المقوم ينظر إلى الشكل من حيث هو ظاهر فقط، ولا سبيل له إلى غير ذلك مادام يقارن بين أعمال بينها اختلاف ذاتي. أما المُفَسِّر فإنه ينظر إلى الشكل الظاهر من حيث دلالته على فكرة جوهرية أكثر كمونًا. ومن ثم فهو يستخرج من العمل معاني ضمنية غزيرة، بل إنه يحفّز عقل قارئه على استخراج المزيد من هذه المعاني. وعمل المفسّر أدق من عمل المقوّم، لأن القانون الذي يصل إليه مناسب للعمل الذي يدرسه، إنه قانون ذاتي في الحقيقة، بعيدًا عن عمومية القانون العلمي ولا ذاتيته. ومثل هذا القانون الذاتي هو وحده الذي يصلح للدراسة الأدبية" (شكري محمد عياد، عن النقد التفسيري، مجلة المجلة، العدد 160، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1970، ص6).

من هذا المنطلق، يمكن الجمع بين نوعين من النقد الذي يوجه للعمل الأدبي، وهما: النقد المؤسسي؛ ذلك الذي ترتضيه المؤسسة النقدية، والذي يتوافق مع ما أقرَّته في أعرافها النقدية المعمول بها، والنقد التفسيري الذي يبحث عن الخلخلة التي صنعها المبدع في عمله الإبداعي للأدب المؤسسي.

وبناء على هذا، فإن من يطالع الثلاثية المسرحية "72 ساعة عفو" للشاعر والكاتب المسرحي المصري وليد علاء الدين، الصادرة في القاهرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، يلحظ أن التعامل النقدي معها إنما لا بد أن يتم عبر هذه الثنائية من التعامل النقدي سالف الذكر؛ حيث ظهر في هذه الثلاثية مدى التزام الكاتب بمركزية النوع الأدبي/المسرح من ناحية، وخلخلة هذه المركزية عبر الخروج عليها من ناحية ثانية. أما الالتزام بمركزية الشكل المسرحي فقد تبدّت جلية في التزامه بمجموعة من المقومات الخاصة بالكتابة المسرحية، مثل: تكثيف الحوار المسرحي كما تبدّى في كثير من مواضع مسرحياته الثلاث، ووجود نوع من أنواع الصراع الداخلي أو الخارجي في كل مسرحية من هذه المسرحيات، مع تشكيل المسرحيات لمجموعة من الشخصيات التي

تحتلّ أدوار البطولة أحيانًا أو التي تسهم في إتمام الحدث كشخصيات ثانوية في أحايين أخرى.

لكن المُطَالِع لهذه المسرحيات يلحظ بوضوح أن الجانب الأجلى في تشكيل هذه النصوص إنما يتضح فيه نوع من الخلخلة أو الحراك الإبداعي لهذه المقومات التشكيلية المؤسسية التي تظهر في تكوين العمل الأدبي لوليد علاء الدين. حيث يظهر من الوهلة الأولى أنه كتب نوعًا من المسرحيات التي يمكن أن تُصَنَّف تبعًا لتوجه نقدي محدد، هو مسرح العبث، وهو نوع من الكتابة المسرحية يعبث فيه المبدع بكثير من مقومات مركزية المسرح كنوع أدبي؛ إذ يخالف الكتَّابُ في هذه الكتابة العبثية نوعية الصراع الكلاسي المسرحي وتشكيل الشخصية المسرحية وكذلك لغة المسرحية الكلاسية، كما يستلهمون مجموعة من التكنيكات المتنوعة التي تفارق وتخلخل من وجود التقنيات التقليدية للمسرح الكلاسي.

لقد سعى وليد علاء الدين -بعمد أو بغير عمد- لإظهار عبثية الحياة عبر عبثية عناصر مسرحياته "صورة يوسف"، و"72 ساعة عفو"، و"البحث عن العصفور"، وهو ما تبدّى في مجموعة من العناصر التي مثّلها مسرحه كنوع من أنواع الكتابة العبثية، مثل:

• سعي هذه المسرحيات لإبراز "الاغتراب التام للإنسان، ووحدته في كون يناصبه العداء، ويبدو وكأنه ينكر عليه حق الوجود. فمسرح العبث يقدّم لنا شخصيات منبوذة، لا منتمية، لفظتها الحياة. وهو يضع هذه الشخصيات في صراع دائم يخلو من المنطق والتبرير مع محيط وجودها المادي والمعنوي، ينتهي باستسلامها في قنوط" (نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 127) وهو ما يمكن ملاحظته بوضوح في تشكيل شخصيات مسرحيات وليد علاء الدين؛ فشخصيتا الرجل والطفلة الباحثين عن العصفور، وكذلك شخصيتا الشابين الجالسين على خشبة المسرح؛ إنما هي شخصيات عبثية تبعًا للمعنى السابق للعبث، فلم تُظهِر مسرحية البحث عن العصفور هدفًا للبحث عنه، كما أن الشابين يفتقدان بجلاء لفلسفة الوجود كما أبرزتهما المسرحية فهما لا يعرفان سبب وجودهما ولا كنهه، (الكتاب ص 103):

الطفلة: (بخبث) ألا تريد أن تعرف من أنت؟

شاب (1): بلى.

الطفلة: ألا تريد أن تعرف اسم هذا المكان.

شاب (1): بلى.

يضاف إلى هذا، أن الهدف والصراع الأساسيين في مسرحية البحث عن العصفور ليس له مغزى واضح في المسرحية سوى في البحث عن حرية مفتقدة تضاهي افتقاد معرفة المغزى العام للوجود. وكذلك لا تفارق شخصية يوسف في مسرحية "صورة يوسف" هذا الإطار؛ إذ تبدو معظم أفعاله عبثية وبشكل واضح.

• تعرض هذه المسرحيات أيضًا "فكرة اللاجدوى التي تسيطر على كل شيء. فمسرح العبث يرى أن كل الأفعال والأنشطة التي يقوم بها الإنسان، وكل الخبرات التي يكتسبها، مهما بالغ في فلسفة قيمتها ونفعها، ما هي في حقيقة الأمر سوى ألعاب تسلية لا طائل من ورائها، ولا تغيّر من شيء، وفائدتها الوحيدة هي قطع الوقت، وقتل الملل، في انتظار خلاص لا يجيء، في الرقعة الجدباء بين ميلاد لا اختيار للإنسان فيه، وموت كثيرًا ما يستعصى عليه، وإذا جاء لا يمثل خلاصًا أو مولدًا جديدًا بل يمثل العدم الكامل" (نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مرجع سابق، ص 128) فمسرحية "72 ساعة عفو" تقوم في الأساس على فكرة عبثية تُعنى بتعطيل عقوبة القتل لمدة 72 ساعة، أملاً في اختبار حرية منشودة لدى المواطنين. لكن هل أفلحت الفكرة وتمكّن المواطنون من التحصل على الحرية وممارسة هذا الحق؟ يظهر من المسرحية وتشكيلها أن هذا لم يحدث؛ إذ يكشف الكاتب للمتلقّي في نهاية المسرحية كيف أن كل ما جرى في هذه المسرحية من أحداث كان حلمًا سلبيًا اختتم بمحاولة زوجة الحاكم نفسه استغلال هذا التعطيل للقانون كي تتخلص من زوجها الذي سعى لإقرار القانون بنفسه.

ج- استخدمت بعض هذه المسرحيات مجموعة من التكنيكات التمثيلية وغيرها، التي دعّمت بجلاء فكرة العبث بشكل أو بآخر؛ فإذا كان مسرح العبث يهتم "بمحاكاة أسلوب السينما الصامتة"، في ترجمة الرؤية العبثية إلى تشكيل مسرحي" (نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مرجع سابق، ص 128)، فإن هذا هو عين ما استخدمته مسرحية "صورة يوسف"؛ حيث يناقش الكاتب قضاياه في هذه المسرحية عبر مزج الحدث المسرحي بمجموعة من المشاهد السينمائية التي تقطع الحدث ثم ما تلبث أن تعود للحدث الرئيس مرة أخرى، وهو ما دعَّم الأسلوب العبثي الذي سيطر على تشكيل النص المسرحي. كما أن تكنيك التقسيم المكاني، عبر استخدام مجموعة من الصناديق الخشبية على المسرح وتسليط الأضواء عليها حسب دوران الحدث في كل صندوق، إنما يدفع أيضًا لتوصيل إمكانية استخدام تقنيات جديدة في تشكيل المسرحية، وهو ما يدفع المتلقي -عند انطفاء الأنوار عن صندوق تلو الآخر- إلى إدراك عبثية الحدث المسرحي بشكل من الأشكال.

وبهذا، فإن نوعًا من الخلخلة لمركزية النوع الأدبي/المسرح قد تجلت في تشكيل هذه المسرحيات؛ وهو ما لا ينفي أن هذه المسرحيات مثلت نوعًا من الأدب الناقد من ناحيتين: فهو ناقد لضرورة التمسك بعناصر وتقنيات معينة في بناء النص المسرحي، وهو أيضًا ناقد لكونه برز مناقشًا لمجموعة من القضايا المحورية التي تهم المجتمع، وتمثّل المسرحيات نقدًا لها، كقضية: التسامح الديني في مسرحية "صورة يوسف"، وجدوى الحرية في "72 ساعة عفو" والبحث عن الأمل أو الحرية المنشودة في "البحث عن العصفور".

وهكذا يضحى المسرح فنًا متحركًا بالفعل كما يطلق عليه، من حيث عدم الثبات على تقنيات وتشكيلات معينة في الكتابة المسرحية، كما أنه فنّ متحرك مع المجتمع وبه، متمسكًا بالدفاع عن قضاياه، معبرًا عن رؤية المبدع وموقفه من قضايا مجتمعه، كممثل لواحد من أبناء الجماعة الثقافية عامة والجماعة المبدِعة خاصة ■

أمل بشير

ناقد وأكاديمي من مصر

وقائع سقوط المثقف الماركسي

«المبتسرون» لأروى صالح

ممدوح فراج النابي

قبل تسعة عشر عامًا انتحرت الأديبة أروى صالح، وتحديدًا في7 يونيو من عام 1997 بعد يوم واحد من ذكرى نكسة 6 يونيو 1967، بإلقاء نفسها من الطابق العاشر، فسّر الكثيرون حالة انتحارها بنوع من الاكتئاب الذي عانت منه الكاتبة، وهي حالة لازمتها كثيرًا، فتكرّرت محاولات الانتحار كثيرًا قبل أن تنجح في آخرها. وهناك مَن كان أكثر واقعيّة وقال إنّها انهزمت في أحلامها وأحلام جيل السبعينات. تركت الرّاحلة أروى صالح بعض الأعمال القليلة وإن كانت مؤثرة، مثل ترجمتها لكتاب "نقد الحركة النسوانية" لتوني كليف، ورواية "سرطان الروح" التي جمعها أصدقاؤها بعد رحيلها، علاوة على كتاب "المبتسرون".

عندما صدر كتاب «المبتسرون: دفاتر واحدة من جيل الحركة الطلابية» من قبل في طبعتيْن الأولى عام 1995 والثانية عام 1997 عن دار النهر للنشر، أثار ضجة كبيرة، بل احتدمت حوله المناقشات بسبب جرأة ما أعلنته الكاتبة، فقد كان بمثابة الرصاصة التي أطلقتها علي جيل السبعينات من الماركسيين، وقبلها على نفسها. قبل شهور قليلة أعادت الهيئة المصرية العامة للكتاب طباعة الكتاب من جديد ضمن مشروع مكتبة الأسرة 2015؛ ليتحقّق الانتشار مِن الكتاب والهدف الذي أرادته الكاتبة فقد حرصت على تقديم تجربتها للأجيال التالية للاستفادة منها وعدم تكرار أخطاء الأجيال السّابقة.

الكيتش النضالي

يحتوي الكتاب على الرغم من صغر حجمه (118 صفحة من القطع المتوسط)، على ثلاثة فصول؛ الأوّل بعنوان «المُثقف مُتشائمًا»، والثاني عن «مصائر جيل الحركة الطلابيّة» والثالث «المثقف عاشقًا»، كما تضمن مقدمتيْن وملحقيْن في نهايته. تتطرّق الكاتبة في مقدمة الكتاب الأصليّة لتجربة جيل الحركة الطُّلابيّة، ودوافع تَشكُّل هذه الحركة بين طُلاب الجامعات المصريّة في عامي 1972 و1973. وتقرّ بأنّ الكتاب عودة لزمن الهزيمة، إلا أنّها تؤكّد أنّه لا يستحضر هذا الزمن كله، ولا يتناول فئات الشّعب كلها. فهو بمعنى أدق عن الحلم المُجهض، وعن الظروف التي رافقت اندلاع الحركة الطلابيّة ثمّ الانقطاع الفجائي في تيارها، والتجربة التي مرّ بها أولئك القادة، وعن علاقة هذا الجيل بالجيل السّابق له من جيل الستينات من المثقفين واليساريين المصريين والملامح التي اكتسبوها وميّزتهم كجيل مِن قلب المشهد التاريخي.

لا ينتمي الكتاب إلى جنس بعينه بقدر ما يُقدِّمُ «خبرات ومسارات جيل له ملامح متميزة عمّا سبقه من أجيالٍ نشطت في الحياة السياسية والفكرية» وبقدر ما يأخذه من التاريخ من مادة إلاّ أن موضوعه ليس التاريخ والسياسة وإن تعرض لهما، فالكتاب بمثابة «رؤية شخصيّة للأحداث التي عاشها جيل تنتمي إليه الكاتبة». فمنذ البداية والكاتبة تعي هذه الإشكالية لذا تقول «لقد كتبته دون قرار مُسبق بشأن شكله، كنتُ معنية بنقل تجربة ونقلتها كما أحسستُ بها دون أن تحكمني أيّ اعتبارات أدبيّة.. ».

المثقف متشائما

في الفصل الأوّل الذي عنونته بالمثقف مُتشائمًا، تُقدّم تصورات لهذا المُثقف المشوّه الذي سبّب لها صَدمة حقيقية، فهذا المثقف بادئ ذي بدء يرفض أخلاق كلّ الطبقات في مجتمع يدينه، وتُقارن بين فشل هذا الجيل في تحقيق أحلامه في مقابل ما حقّقه الجيل الذي سبقه أي جيل الستينات، ومع الفوارق بينهما إلا أنّ ثقة مُشتركًا يجمع بينهما رغم اختلاف السياق الثقافي والتاريخي بينهما يتمثّل في الهزيمة؛ ففي حالة جيل الستينات كان الحاكم يتصرف باسم الشعب ولأجل الشعب وبقمع الشعب بالذّات، فسقط هذا الجيل فريسة النقلة الضارية بين زمنين كان الدفاع عن أيّهما مرّا. فصار عاجزًا عن أن يكون عدوًا لنظام يخوض معارك ضدّ الاستعمار. أما في حالة جيل السبعينات، فالنظام الذي حقّق الانتصار على مستوى الخارج أعقبه بهزيمة على مستوى الداخل. ومع أنّها تكشف أن الحركة الطلابيّة بدأت مع نهاية عهد عبدالناصر وصارت بطلة هذه المرحلة، لكن المؤسف أنّ الحركة صارت احتجاجًا هُلاميًا لأنّها تواجه واقعًا غير واضح المعالم؛ فلا أعداؤه واضحون ولا أنصاره أيضًا. حالة الهلامية كانت سببًا رئيسًا في أن تفقد الحركة الطّلابيّة وزعماؤها الرّشد، بل وجد زعماؤها أنفسهم في العراء ليذوقوا نفس المهانة التي طالما تجرّعها جيل الستينات حيث أصبحوا زعماء بلا جمهور وعرفوا معنى الترهُّل واليأس. الصّدمة الحقيقية تمثلت في تشككيها في حرب 1973، حتى غدت بالنسبة إليها «علقة للشعب» فما أتى من الحرب لم يكن حقوقًا مُستعادة حقًا، وتستشهد بسيناء التي «تحوّلت إلى سوط يُسيّرنا بالأدب لحساب الغرب».

جمود عقائدي

تؤكّدُ الكاتبة أن حالة الخضوع التي ظهر بها اليسار ليست جديدة عليهم، فهي تمتد إلى زمن عبدالناصر الذي وضعهم في إطار حركة أدبيّة مُسيّجة حدّد إطارها النظام، فأرغمهم على حديث الرمز والإشارة وترك فيهم إحساسًا لا يُمحى بالقهر، هذا بالنسبة إلى الموهوبين من اليسار، أما أنصاف الموهوبين فقد جلسوا على المقاهي متفرغين يمضغون مرارة الهزيمة ويشبعون الموهوبين لومًا، إلى أنْ منّ الله عليهم بالحركة الطلابيّة وعندما استقبلوها كانوا مع الأسف قد قطعوا شوطًا كبيرًا من العمر بلا نضال، وإنما حياة متناقضة بين أفكار ماركسيّة صاغها مُؤسِّس في زمن مدّ ثوري عالمي يملأ لغتها قوة وتفاؤلًا، وبين واقع هزيمة لم يتح لأصحابها حتى شرف النزال.

التناقض الثاني أنّ الزمن بالنّسبة إليهم كان خاملاً، بينما هو عند الشعب يمور بالحيوية ومفعمٌ بالأمل والثقة. لكن المفاجأة أنّ الزمن للمرة الثانية سَخَرَ منهم، فقد جلبت الحركة الطلابيّة جمهرة من اليساريين البرجوازيين الصِّغار، الذين كانوا على حدٍّ تعبيرها أشبه بمجموعة من الأطفال لم تتعلم النُّطق بعد، ومع ذلك كانت تعتقد أنّها زعيمة الشّعب المصريّ، كان الخطأ الفادح في بداية الحركة الطلابيّة أنّ هؤلاء الشباب المتحمسين (قادتها كانوا في أوائل العشرينات) والذين امتلأوا غرورًا ساذجًا من قيادة الجماهير، أنّهم التفوا حول القادة الماركسيين القادمين من زمن عبدالناصر وهم في الأصل مُنْتَهَكُون فيه، ثمّ حدثت الانقسامات بين جيل حركة الطّلاب بين أقصى اليسار وأقصى اليمين، بتبادل الاتهامات والكراهية، دون أن يكون هناك داع للانقسامات؛ لأنّها لا تُعبِّر عن واقع خارجها أو عن اختيارات مطروحة في صفوف الشّعب (كمطلب استرداد الكرامة الوطنية)، وإنما كانت خلافات هي امتداد لمعتقلات عبدالناصر، حيث اختلف الشيوعيون حول الموقف منه. وهي تصفهم أنهم اتخذوا حفنة من الناس بغرض تصفية حسابتهم. ومن ثمّ لا غرابة أنْ اتسمت هذه الحركة بالجمود العقائدي.

على الجملة تقول إن ماركسية جيل الستينات كانت ماركسية مثقفين معزولين دهسهم الواقع فحرمهم كلّ خيال. حالة الانفساخ التي مُنِي بها المثقف الماركسي، لا تردُّها إلى ما فعلته سُلطة ناصر التي جمعت البرجوازية الصغيرة حولها، وجعلتهم يقعون في تناقضات حول ما آمنوا به، وما ردّدوه من شعارات وما قدّمته لهم من أدوار اجتماعيّة ومراكز طبقية في عملية مقايضة بخسة دفعت ثمنها الحركة النضالية برمتها، وليس مَن اختاروهم من الموهوبين، وإنما كان أيضًا للمؤسسات الثقافيّة الخليجيّة التي امتصت كلّ من ظلّ موهبة في عمل ثقافي، كان أثره الوحيد الحقيقي هو تحويلهم إلى باعة ثقافة.

نساء قرابين البرجوازية

أخطر مراحل التفسّخ كانت خاصّة بالأسرة، فبعد أن كان ثقة أرضية مشتركة ساعدت البعض من الحركة الطلابيّة في السبعينات على أن تكون أكثر وفاء مع تحقيق مشترك آخر بالأسرة يدعمه الحبّ والتمرد، إلا أن سطوة الواقع جعلت من هذا الحلم يتغيّر وَيُفسح للخوف المشترك مكانًا من عدم الأمان الاقتصادي، ومع تآكل الأرضية المشتركة التي جمعت الأحباء ذات يوم، قويت مؤسسة الأسرة بعد أن تحوّلت إلى العلاقة الاجتماعية السائدة، أيّ كمؤسَّسة يحتمي بها الزوجان، لكن حالة الملل والصّراعات الزوجيّة بدأت تأخذ لها متنفسًا عبر الطريق القديم المطروق وهو الخيانة الزوجية، وبعد تفسُّخ العلاقات المصلحية التي تجمع الاثنين، تحوّلت العلاقة بينهما إلى اغتراب، وبهذا اكتملت الهزيمة لهذا الجيل.

في الفصل الثالث الذي عنونته بالمثقف عاشقًا، تسقط ورقة التوت الأخيرة عن ادعاءات المثقفين، وتكشف عن خداعهم للفتيات باسم وَهم الحبّ وشعارات التحرّر والتمرد، وكلّ هذا مِن أجل غرضٍ وحيدٍ، هو ممارسة الدعارة الفكرية إلى جانب الدعارة الجسدية، لا تتوانى أروى عن كشف حيل الخداع والإغراء، فهؤلاء اليساريون استقبلوا تجاربهم مع المرحلة في إطار حلم الصعود الطبقي بنفسية الوسط الثقافي الذي صنعهم لا بمبادئهم، وقد حَصَرَوا تجاربهم في إطاريْن إما زواج تقليدي أو تجارب في الانحلال. تُجمل أروى هدمها للمعبد على رؤوس الماركسيين بقولها «إن المثقف في علاقته بالمرأة يسلك كبرجوازي كبير، أي كداعر، ويشعر ويفكّر نحوها كبرجوازي صغير، أي كمحافظ مفرط في المحافظة»، وفي إدراكه لهذه الحقيقة يسقط الوجه الرومانتيكي كوهم من أوهام الشّباب، ولا يبقى للعلاقة بين الرجل والمرأة بعد أن تتبخر الرومانتيكية سوى وجهين الحسابات من جهة والرذيلة من جهة أخرى.

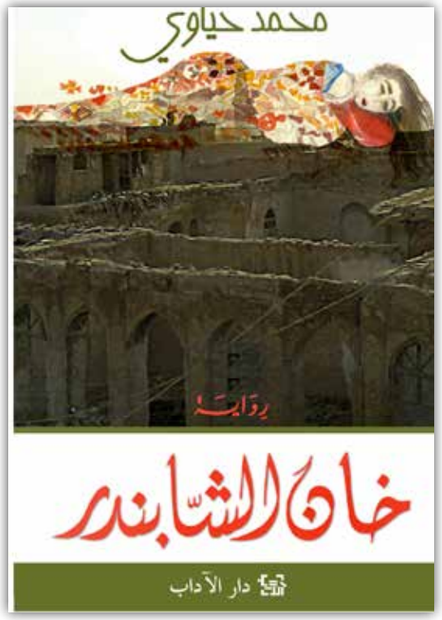
الكتاب بما يحمله مِن هزيمة أروى وجيلها حتى لو لم يعترف بها الكثيرون من أبناء هذا الجيل، فإن توقيت نشره الآن بالغ الدلالة بعد هزيمة الثورة المصرية ووصفها بكثير من الألفاظ البذيئة من قبل مناهضيها، فتكون الحالة الثورية التي عايشوها أيام الثورة بمثابة الكيتش الذي يسعى إليه جيل ثورة يناير فرارًا من الهزائم المتلاحقة التي لاحقتهم ■

كاتب من مصر

قلم الكاتب ومخيلة القارئ

في رواية محمد حياوي "خان الشابندر"

عباس داخل حسن



شأنها بذلك شأن رواياته ونصوصه السابقة، يستند محمد حيّاوي في روايته الأخيرة "خان الشّابندر"، الصادرة مؤخراً عن دار الآداب البيروتية، إلى محفتي السرد الآسر والحوار التلقائي الذي يصقل من خلاله شخوصه ويجسّد ملامحهم، تلك الملامح التي لن ينساها القارئ بسهولة، فكلّما أوغلنا في القراءة كلّما تكشفت طبيعة الشخصيات السحرية الخارجة من عمق المأساة والعنف، لكنّها أيضاً الموغلة في الحاضر الدامي وقسوته.

ليس مصادفة أن يقدّم الروائي نصه الاستثنائي هذا بمقطع شعري لشاعرة أفغانية شابّة قتلها مسوخ طالبان "جسدي طازج مثل أوراق الحنّاء.. أخضر من الخارج لكنّه لحم نيئ من الداخل"، رحيلة موسكا، الشابّة الأفغانية المجهولة والمغتصبة والجميلة، التي استلّها الكاتب في حومة غوصه العميق في النصوص المكتوبة باللغة الفارسية، ربما وجدها تشبه إلى حدٍ كبير بطلاته المظلومات من بائعات الهوى الشابات في "الحيدرخانة"، قاع المدينة وخلاصة حياتها السرّية، حيث البيوت القديمة الآيلة للسقوط تحتضن بين جدرانها حطام الأحلام والأمنيات المُحبطة.

"خان الشّابندر" هي حكاية غانيات الكاتب الطيّبات اللواتي تحوّلن إلى ملائكة من فرط محبتهن وعفويتهن وبساطتهن المتناهية. قصصهن صادمة وشخصياتهن ضوئية كما لو كنّ سقطن من عربة الأحلام الصاعدة نحو السماء، كل واحدة منهن عالم قائم بذاته، يتفاوتن بالوعي والجمال ويتوّحدن في الحب، أحلامهن بسيطة للغاية، النجاة من الموت.

ولعل المقطع الاستهلالي القصير الذي يفتتح الكاتب فيه نصه، والمكتوب بلغة شاعرية خاصّة للغاية، يلخص فحوى الرواية كلها بشكل مكثف للغاية، يُمهد القاري ويعصف بذهنه ويوقظه ليكون مستعداً لما سيأتي من أحداث متتالية، كما لو كان وعيداً وحزمة نصائح فادحة توجهها "هند" بطلة الرواية، ليس للكاتب وحسب، بل للقارئ أيضاً، وهي تحدّثه عن البحث الواهم عن الكمال الذي سيفقد الحياة متعتها، "تلك الحياة التي أفقدتنا الوصايا متعتها"، أو "لن نعود كما كنا أبداً"، أو"الغرق في الحياة الفاسدة حيث يلتهم عقلك روحك"، هذه الإحالات الفلسفية البسيطة ستكون لاحقاً المُحرّك التحتاني لثيمة الرواية، وان لم يشعر بها القارئ بشكل مباشر، فالوصايا والحدود والعيب والتردّد والخجل والخوف، كلّها مفسدات للمتعة والحياة البسيطة والقصيرة أو العابرة، على الأقل من وجهة نظر "هند"، حتى يأتي تحذيرها الأخير الذي توجهه للكاتب أو العاشق أو بطل الرواية "علي" المسحور بجمالها وجمال عالمها، ومن خلاله إلى القارئ أيضاً..

"استعد واترك تخاذلك وجبنك وتهيأ لاحتراق روحك في كانون محبتنا الموجعة.. فبعد تلك الساعة لن تعود كما كنت ولن تعود الحياة كما عرفت".. نعم، من وجهة نظري يتوجب على قارئ "خان الشّابندر" أن يستعد منذ البداية لاحتراق روحه وهو يوغل في عالم محمد حيّاوي الجديد الساحر هذا، كما لو كانت سلسلة طويلة ومتتابعة من الوجع والشغف والترقب والغموض.

ونظراً لكوني أعرف محمد حيّاوي منذ بواكير طفولتنا الأدبية، فقد أعطب عن الكتابة، كما يقول في لقاء تلفزيوني أجري معه، عندما ترك العراق مُرغماً. تعطّلت ذاكرته في المنفى لأكثر من عشرين سنة، ورفض إعادة نشر أعماله السابقة ما لم يصدر جديده، لكنّه عندما عاد للعراق بعد ذلك الغياب وَمَضْت في مخيّلته الحكايا وهو يتجوّل في بغداد المُخرّبة والمُهملة، فثمة في كل زاوية "زينب" بيّاعة الكعك التي لمحها في أزقّة الصدرية أثناء مرور عابر، و"أبو حسنين" المصري مُصلّح المدفآت، و"نيفين" المسيحية الأخيرة. لكن الومضة الكبرى كانت عندما اصطحبه أحد أصدقائه إلى منطقة "الحيدرخانة"، حيث بيوت المتعة القديمة المهجورة وسطوحها الغامضة التي تطلّ على خرائب خان الشابندر المهولة، ليعيد خيال الروائي بناء تلك العوالم من جديد، فتستقيم جدران الخان وتُفرش أرضياته بالبسط وسجاجيد الكاشان ويعبق البخور في أجوائه ويؤدي المندائيون صلواتهم في المندل وتبرق عيون الفضة، ليستخدم الكاتب هذه العوالم كخلفية لأحداث روايته، فلا يكاد المكان ينفصل عن الزمان المتقلب بين الماضي والحاضر، ولا يكاد الواقع ينفصل عن الخيال حيث لا حدود لعالم الملائكة وعالم العاهرات الطيّبات كما ذكرت، لتأتي النهاية صادمة ومفاجأة عندما يقتل رجال الميليشيات المتصارعون على مناطق النفوذ الفتيات بائعات الهوى بطريقة بشعة ويقطعون رؤوسهن ويضعونها فوق ركام بيتهن المنسوف ليغسل المطر بقايا الدم وتلتصق الشعور على الوجوه التي كانت تنضح محبة وطيبة وجمالاً، ولا ندري في الحقيقة متى حدث ذلك، في الماضي حين كان البطل يزور تلك البيوت ويكتشف رجولته الأولى فيها، أم في الحاضر الملتهب حين عاد غريباً إلى مدينته التي تغيّرت وفقدت ملامحها والتي "ما تزال تدهشه بسحرها الممزقّ بالقنابل"، حين تقول له "نيفين" صديقته الصحفية مُحذرة "لقد طلبت منك الكف عن تجوالك الغريب في تلك الأماكن المعزولة.. أخبرتك أكثر من مرّة أن المدينة تغيّرت، لكن السحر كان أقوى فأجبره على المضي قُدماً في مغامرته الموجعة تلك.

"خان الشّابندر" رواية عراقية جديدة تبتكر شكلها ونمطها البسيط والمُعقد في آن وتمسك بتلابيب القارئ وتضطره للمُضي فيها حتّى النهاية، لعذوبة السّرد فيها وتتابع أحداثها الآسرة، ولا أعتقد بأن عرضاً سريعاً كهذا سيفيها حقّها في الاستبطان أو الاكتشاف النقدي العميق، لكنّها على الأقل تعطي بعض المفاتيح البسيطة التي أراها ضرورية للقراءة، فثمّة الكثير الذي يتطلب بحثه على صعيد شخصياتها، مثل "مجر" المُدهش والحكيم والغامض والفيلسوف، وعلى صعيد أحداثها التي تركها الكاتب منقوصة لتبتكر تكوّنها الغريب في مخيلة القارئ نفسه.

بالتأكيد سيُكتب عن هذه الرواية الكثير لاحقاً، لا سيما عندما تُقرأ في العراق والعالم العربي، كما أمنّي النفس شخصياً بالعودة للكتابة عنها بشكل أكثر تفصيلاً في محاولة لاستنباط تقنياتها السّردية المُثيرة، وحتى ذلك الحين تبقى "خان الشّابندر" نموذجاً عميقاً للرواية العراقية الجديدة ما بعد التغيير المجتمعي والسياسي الكبير الذي حصل في العراق، وواحدة من أهم التجارب التي تجسد ملامح تلك الرواية ■

كاتب من العراق

رانيا كرباج

المختصر

كمال البستاني

أين يُدفن الإرهابيون

صدر لعالمة الاجتماع الأمريكية ريفا كاستوريانو التي تدرس في معهد العلوم السياسية بباريس والمدرسة الجديدة للبحوث الاجتماعية في نيويورك كتاب بعنوان "ماذا نفعل بجثث الجهاديين"، الذي انتحروا في أحداث نيويروك 2001، ومدريد 2004 ولندن 2005، تحلل فيه الجواب الذي اهتدت إليه الولايات المتحدة وبريطانيا وإسبانيا انطلاقات من التقارير الرسمية التي تقتفي مسار الجهاديين في الغرب بين 2001 و2005، وكذلك من لقاءات مع السلط العامة في تلك البلدان، والفاعلين المحليين وممثلي الجاليات في بلد النشأة والبلد المضيف. وخلاصته أن دفن أولئك الشبان له دلالة رمزية وأخلاقية، تحيل على شرعية العدو والاعتراف بقضيته مثل موته. فإيمانهم بسردية هووية حول انتمائهم إلى أمة لا تعترف بحدود، ورفضهم التبعية لأي بلد يطرحان مشكل الأرض كانتماء. ما يحيل بدوره على مفهوم الحرب غير الإقليمية، والجسد الذي يستعمل كسلاح لا يخضع لمراقبة الدولة، ويجعل العدالة بالتالي غير قابلة للتطبيق.

استغلال الساسة للمصائب

جديد المؤرخ الفرنسي باتريك بوشرون الذي عيّن مؤخرا أستاذا محاضرا بالكولاج دو فرانس كتاب بعنوان "ممارسة الخوف. استعمالات سياسية للانفعال"، بالتعاون مع الأمريكي كوري روبن أستاذ العلوم السياسية في بروكلين، يبينان فيه كيف كان الخوف على مر العصور سلاحا سياسيا رهيبا، ووسيلة قمع لا مثيل لها، وأداة لمصادرة الحريات. فالخوف من الانحسار الاقتصادي وشبح الحرب وتهديد الإرهاب كلها وسائل يستغلها الساسة للتحكم في رقاب الناس وتوجيه مصائرهم. من إيطاليا في القرون الوسطى إلى الولايات المتحدة في عصرنا الحاضر، يستعرض الكاتبان مختلف الطرق التي يلجأ إليها الحكام والمؤسسات لاستغلال تأثر المجتمعات بعامل ما، كحادثة أو فاجعة أو مصيبة أو هزيمة عسكرية أو انتكاسة اقتصادية، لفرض هيمنتهم، ويضعان ذلك موضع مساءلة. وهو ما يطرح اليوم في الساحة الفرنسية بعد قانون الطوارئ الذي فرضته حكومة مانويل فالس.

ما دور الفلسفة إزاء العنف ؟

"الفلسفة في مواجهة العنف" كتاب جديد لمارك كريبون رئيس قسم الفلسفة في مدرسة المعلمين العليا بباريس بالتعاون مع فريدريك وورمس أستاذ الفلسفة بالمدرسة نفسها، يتساءلان فيه : ماذا يمكن للفلسفة أن تفعل أمام العنف ؟ سؤال يزداد حدّة وراهنية بعد اعتداءات باريس الأخيرة. وبلغة صافية تتوجه إلى عموم القراء، يسترجع الكاتبان دور الفلسفة وهي تواجه السياسة، من 1943، سنة صدور كتاب "الوجود والعدم" إلى الآن، عبر وجوه بالغة الدلالة والرمزية. كسارتر مثلا الذي يعطي فلسفة الحرية امتدادا ميتافيزيقيا، أو كامو الذي يرفض العنف ويلجأ إلى العبثية والتمرد، أو ميرلو بونتي الذي يرى أن سُمك الحاضر يفرض على الفعل وسائل الحاضر. فيما سيمون فايل وكنغيلهام وكافاييس يضعون النزعة السلمية على المحك ويقدون تجربة الضرورة. أما ليفي ستروس فيطرح مسألة العنف في مواجهة التنوع البشري، وأما دولوز فينظر إلى البعد النهائي للكائن كاختلاف، فيما يحلل ليفيناس ودريدا المرور من الميتافيزيقا إلى الإيثيقا.

إرهاب أم عنف سياسي ؟

"العنف السياسي الشامل" عنوان كتاب جديد لعالم الاجتماع الفرنسي جيروم فيري، الأستاذ المحاضر بجامعة تولوز، الذي عرفناه من خلال كتابه "خوف على المدن". في هذا الكتاب يطرح فيري موقف العلوم الاجتماعية من عمليات العنف المنظمة التي بدأت منذ أحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001، وفي رأيه أنها قدرتها على تفسير عودة أشكال العنف الأشدّ راديكالية كالاعتداءات التي كانت باريس ضحيتها هذا العام صارت محل نظر. أعمال العنف تلك يفضل فيري أن يسميها عنفا سياسيا بدل وصفها بالأعمال الإرهابية. وفي رأيه أنها لا تمثل ظاهرة جديدة، بقدر ما هي أحداث تدعونا إلى إعادة النظر في المسائل الاجتماعية الأساسية. ويتساءل هل تستطيع العلوم الاجتماعية أن تنير دربنا من جديد، وتفسر العالم وهو يتفكك ويتكوّن ؟ ذلك ما يناقشه الكتاب في كامل فصوله.

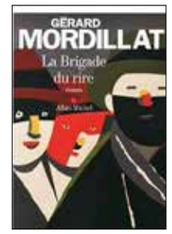
-5 من مفارقات العولمة

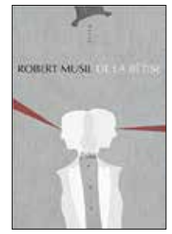
مسألة الحدود ذات راهنية حارقة في الغالب، سواء ما تعلق منها بالفضاء الأوروبي أو وضع المناطق الحساسة تحت المراقبة، أو التحكم في تنقل المهاجرين، أو إقامة جدران عازلة. في كتاب "الحدود المعولمة" ترى صابين دولان، أستاذة التاريخ المعاصر بجامعة ليل الثالثة، أن الحدود تكتنز مفارقات العولمة، فبينما كان زوالها مبرمجا عقب نهاية الحرب الباردة، صار التكثيف المعاصر للتنقل والتبادل يتلاءم بمنظومات تعزيز الحدود، التي صارت مناطق يقع فيها الفرز بين أفواج مرغوب فيها وأخرى غير مرغوب فيها، بين الممتلكات والبشر، عبر تجهيزات مادية وإدارية تشكل جدرانها الملمح الأكثر ظهورا. وبالرغم من كونها مسجلة ضمن مناطق حدودية في خدمة الدول، فأنها تتعرض لأعمال تخريب، ما يجعل الفضاء الحدودي "منطقة رمادية" وفجوة تتمنع على السلطات القائمة. والعمق التاريخي يسمح بفهم أفضل للنزاعات الحالية التي تنشأ حول هذا الشكل السياسي ذي التغير المستمر.

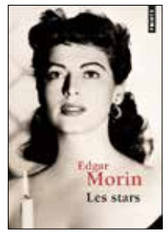
كيف يتولد التشدد

تحت إشراف التونسي المهاجر فتحي بن سلامة، المحلل النفسي وأستاذ التحليل المرضي السريري، صدر كتاب جماعي عنوانه "المثل الأعلى والقسوة، ذاتية التشدد وسياسته"، ساهم فيه ثلة من علماء النفس والمحللين النفسانيين وعلماء الأنتروبولوجيا لتحليل المنطلقات الذاتية لمسعى التشدد والمرور إلى العنف، على ضوء علم النفس الفردي والجماعي، والسريري والسياسي، بحثا عن التمفصلات التي قد ينبهر من خلالها بعض الشباب بالخطاب الحربي، الذي يسمح لهم في بعض الحالات بأن يتحولوا إلى "قتلة باسم... ". وهي مسارات لا تخضع لنموذج وحيد كما يدعي بعضهم في الغالب.

شوقي شمعون







واختيار مقاربة هذا الموضوع الشائك عبر مسألة المثل الأعلى تسمح بقراءة الكيفية التي ينشأ بها هذا المسعى الذي يطلق الأفعال الأكثر قسوة وفظاعة من خلال تمثل وجهي الضحية والمنتقم.

ما الأحمق ؟

"في الحمق" عنوان كتيب يضم محاضرة كان ألقاها الكاتب النمساوي روبرت موزيل في فيينا عام 1937، أي سنة قبل الأنشلوس (أي احتلال ألمانيا النازية للنمسا)، وهي من نصوصه الكبرى في نظره هو نفسه. يقترح دراسة الحمق، معترفا منذ البداية بأن ذلك عمل صعب، لأن "تلك القوة السيكولوجية الضخمة" تتمنع على الصياغة المفهومية، والمشكل الأساس في نظره أن تحليل الحمق معناه ادّعاء الذكاء "والحال أن مثل هذا الاعتراف عادة ما يكون علامة من علامات الحمق." ومن ثَمّ فإن صاحب "رجل عديم الخصال"، تلك الرواية الرائعة التي تناولت حماقات ذوي العقول النيرة، يصطدم بهذا الغموض البشري، ولو أنه يتوصل في النهاية إلى بعض الاستنتاجات المهمة. هذه الثيمة كانت من محظورات الفكر الكلاسيكي، إذ كان يخشى أن تختل قواعد التأمل إذا ما وضع أمام ضده.

الضحك كوسيلة مقاومة

بعد سلسلته الوثائقية الناجحة "عيسى والإسلام" التي بُثّت مؤخرا على قناة أرتي الفرنسية الألمانية، صدرت لجيرار موردِيّا رواية ضخمة بعنوان "فرقة الضحك" يأتلف فيها الخيال المجنح بالنضال الاجتماعي. وتروي قصة مجموعة من الأصدقاء التقوا بعد تجارب حياتية مريرة، ليسترجعوا ماضيهم، ويدينوا مساوي اقتصاد السوق. كوالسكي وبيتي المطرودان من الشركة، روسو أستاذ الاقتصاد، ديلان الشاعر الذي يعجز عن الكتابة، هورال قارئ ماركس، سوزانا الممرضة... كلهم عاطلون عن العمل لسبب أو لآخر، وجدوا فرصة للتعبير عن استيائهم في افتتاحيات بيير رامو المحرر اللامع بمجلة "القيم الفرنسية"، وكان قد دعا إلى أسبوع عمل ذي ثمان وأربعين ساعة، وأجر دون الأجر الأدنى بعشرين في المئة والعمل أيام الأحد. فقرروا اختطافه وحبسه في معمل لتشغيله عنوة حسبما أوصى به. الرواية تعرية لواقع العمال والبطالة وتهافت المحللين السياسيين والاقتصاديين، وكذب الصحافيين.

صناعة النجوم

"النجوم" عنوان كتاب جديد للفيلسوف وعالم الاجتماع إدغار موران يدرس فيه ظاهرة النجومية وأبعادها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والجمالية وحتى الأسطورية. ويتساءل كيف وفي أي ظروف ولماذا ظهرت تلك الكائنات الرائعة التي نسميها نجوما. يتناولها موران بوصفها بضائع من جهة ومعبودة الجماهير من جهة ثانية، ربانية متسامية وبشرية قابلة للموت، ليرى الصورة التي تقدمها عن حضارتنا، ومجتمعنا وزمننا، وحتى عن أنفسنا. وفي اعتقاده أن "الستار سيستم" الذي صنع مجد هوليود مات، ولكن نجوم الماضي تنبعث من جديد فلويز بروك وغريتا غاربو ومارلين ديتريش ومارلين مونرو وأودري هيبورن وأفا غاردنر وبيت دفيس وريتا هايوورث لا يزلن حاضرات في الذاكرة بعد أن حُزنَ حياةً باقية، تلك التي نطلق عليها الخلود. ولا يزال عصرنا ينتج منها المزيد.

نشأة الجهاد في فرنسا

لجيل كيبل، المتخصص في جماعات الإسلام السياسي، صدر كتاب بعنوان "رعب في فرنسا، نشأة الجهاد الفرنسي"، يستعرض فيه ما عاشته فرنسا منذ تمرد شبان الضواحي الباريسية عام 2005 إلى عملية الباتاكلان هذا العام، ليبين كيف أن فشل السياسات الاقتصادية وتهميش شباب الهجرة ما بعد الكولونيالية اجتماعيا وسياسيا دفعا ببعضهم إلى التوسل بنموذج "إسلام شامل" مستوحى من السلفية للالتحاق بالقطب الجهادي الذي يريد تدمير الغرب "الكافر". وكان لظهور جيل جديد من مسلمي فرنسا والتحولات الإيديولوجية للجهادية دور في انبهار عدد من الشبان الفرنسيين بالمعارك في سوريا والعراق، ثم انضمامهم إلى جبهات القتال، قبل أن ينقلوا عملياتهم داخل فرنسا. في الوقت نفسه صار صعود اليمين المتطرف وخاصة حزب الجبهة القومية يهدد بتصدع المجتمع الفرنسي الذي يواجه اليوم خطر أطراف متطرفة من الجهتين تريد أن تفرض مناخ رعب وربما حربا أهلية.

كتابة الطارئ

تحت إشراف المستشرقة الإيطالية إيلينا كيتي، والأستاذة المحاضرة بجامعة ليون الثانية توريا فيلي تولون، وأستاذة الأدب المعاصر بالجامعة نفسها بلاندين فالفور، صدر عن دار لارماتان بباريس كتاب بعنوان "ثورات الربيع العربي بين التخييل والتاريخ". بعد مرور خمس سنوات على بداية الحراك الاجتماعي في تونس في 17 ديسمبر 2010، تعكف مجموعة من الباحثين والباحثات من مختلف البلدان، لدراسة ما اعتبر وقتها حدثا طارئا، لم يُحسب له حساب. والمحاولة هي ثمرة تأمل جماعي تتقاطع فيه شتى الحقول المعرفية، من الفلسفة والتاريخ والعلوم السياسية إلى النقد الأدبي والفني، للتركيز على مفهوم الطارئ وغير المتوقع من خلال الخطاب الجديد الذي وقع تداوله والتعبيرات الأدبية والفنية التي ظهرت في أعقاب تلك الثورات.

بارت وسوليرز

"صداقة رولان بارت" كتاب جديد لفيليب سوليرز يخصصه للسيميائي الشهير رولان بارت بمناسبة الاحتفال بمئوية مولده، ويروي بعد ستة وثلاثين عاما من رحيل بارت الصداقة التي جمعتهما، في نطاق اشتراكهما معا في الإيمان بالأدب كقوة ابتكار واكتشاف وتجدد وموسوعية. ويسرد كيف كانا يلتقيان بانتظام، ويتبادلان كثيرا، ويشتركان في معارك هامة، ضدّ النزعات الأكاديمية، والارتدادات السياسية والإيديولوجية، وكيف أن بارت أنار عمل سوليرز بمقالات لم تفقد راهنيتها، فيما كان سوليرز ناشر بارت منذ عام 1964، في سلسلته التي أنشأها بدار سوي "تيل كيل" (كما هو)، ليؤكد أنهما كانا قريبين من بعضهما بعضا رغم اختلافهما في مباحث كثيرة، ويسترجع ما مثله لقاؤهما وما لا يزال يمثله من رهانات. ويختتم الكتاب بنحو ثلاثين رسالة ودية ومؤثرة كان سوليرز تلقاها من صديقه بارت ■

كاتب من لبنان مقيم في ليدز/بريطانيا

القتل باسم الربّ في المسيحية والإسلام

بكر الحكيم

التعذيب باسم الرب في القرون الوسطى الأوروبية

إحراق الكساسبة: القتل باسم الرب في العصور الحديثة

عقب الأحداث الأليمة التي هزّت فرنسا في أواخر العام المنصرم هزّا عنيفًا، حتى أن الرئيس فرنسوا هولاند أعلن حالة طوارئ مثلما أعلن الحرب على داعش، عاد الجدل حول الإسلام إلى الواجهة، بين مهاجم ومدافع، ومحايد يحاول أن يحلل أو يصل الحاضر بالماضي. فالخصوم يرون أنه في جوهره دين عنف وكراهية، والمسلمون يردّون بأن دينهم هو دين سلام ومحبة وتآخ، وكلاهما لا يصيب الحقيقة، لأنه يتجاهل ما يجلل تاريخ ديانات التوحيد الثلاث من حروب وقتل ودمار، باسم ربّ واحد، تشترك في عبادته.

يذهب بعضهم إلى القول إن الدين - كثقافة وحضارة وأخلاق - شيء، والنصوص شيء آخر، ولا يمكن بالتالي أن نأخذ السواد الأعظم من المسلمين بجريرة فئة قليلة، تغفل عن تاريخية النص الديني، فتؤوّله على هواها وفق قراءة حَرفية تثبّته في لحظة عفا عليها الزمن، ولكن آخرين يؤكدون أنها إنما اتّبعت تعاليم كتاب قيل إنه كلام الله في نسخته الأصلية لم يُخرم منه حرف واحد.

وفي ردّه على الذين يستلّون من القرآن آيات تقيم الدليل على تمجيد العنف والدعوة إلى القتل، يقول وليم ماركس، أستاذ الأدب المقارن بجامعة باريس العاشرة، إن كتاب المسلمين لا يختلف عن الكتب السماوية الأخرى من حيث احتواؤه على آيات تحرّض على القتل، ففي العهد القديم، وخاصة كتبه الخمسة الأوائل pentateuque أي التوراة لدى اليهود، وصايا فظيعة كجَلد النساء وتهشيم رؤوس الأطفال، وإشادة بإبادة عبدة الأصنام، ما يعكس صورة ربّ منحرف يغلّظ عمدًا قلوب غير المؤمنين كي يطمئن على سقوطهم. والعهد الجديد، وإن بدا ألطف، يحوي أخبارا عن توعّد عيسى أعداءه حيثما كانوا بـ"البكاء وكزّ الأسنان"، فيما كان الحواريون يشكرون الرب الذي أغرق أمام عيونهم مسيحيين سيئين. وباسم اللطف الإنجيلي كان المسيحيون على مرّ التاريخ أكثر ارتكابا للجرائم من اليهود والمسلمين. فيما يرى الفيلسوف الألماني توماس رومر أن ديانات التوحيد غالبا ما اختارت الإقصاء والنزعة العدوانية. فموسى في قصص كثيرة يبدو عنيفا. في قصة العجل الذهبي مثلا، يحطم ما صنعه أخاه هارون، ويقتّل جانبا كبيرا ممن عبدوا صنم يهوه ممثّلا في هيئة عجل. بل إنه يحرض أتباعه، في

الكتاب الخامس من العهد القديم الذي صاغه كوصية دينية، على الانفصال عن الشعوب الأخرى وعدم الزواج منها، وتدمير معابدها وأدوات تعبّدها، وحتى إبادتها.

فهل أن غزوَ يشوع لكنعان باسم ربّ الجيوش، والحروبَ الصليبية ومحاكمَ التفتيش باسم أبينا الذي في السماوات، والجهادَ باسم العزيز الجبّار هي أمراض موروثة من كتب التنزيل، أم انحرافات عن عقيدة توحيد هي في الأصل مسالمة ومنزوعة السلاح ؟ أليست فكرة قوة عليا وحيدة هي مبعث الفظائع التي جللت تاريخ العقيدة ؟

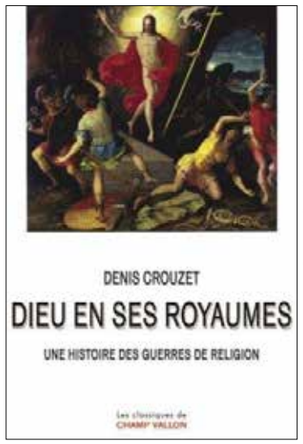
يقول الألماني يان أسمان إن العنف الديني هو عنف باسم الرب، تمارسه ديانات تدعي امتلاك الحقيقة المطلقة، لكي تنكر وتدمّر التقاليد الأكثر قِدما ورسوخا. نجده في اليهودية، ولو أنها لا تخص، في رأيه، سوى المرحلة التي فرض فيها الشعب المختار إرادته على الكنعانيين الذين يسكنون أرض الميعاد، وقد قابلهم بالنفي والإبادة، مثلما نجده في المسيحية والإسلام حيث يحتل العنف ذو الدوافع الدينية مكانة بارزة في تاريخيهما، إذ غالبا ما مورس ضد الهراطقة والمشركين والكفار، أي الذين لا يتبعون تعاليم هذه الديانة أو تلك.

وما يأتيه تنظيم داعش، على فظاعته، لا يختلف عما جرى في ديار الإسلام والمسيحية منذ غابر العصور، إذ كان كلاهما، في مراحل تاريخه المتقلب، يخوض حربا ضد دين "معاد" أو "منافس"، وحربا أخرى داخل الدين الواحد بعد انقسامه إلى مذاهب ونِحل، ومارس خلال هذه الحرب أو تلك جرائمَ كالتي اكتسحت صورُها المواقعَ الاجتماعية والجرائد الإلكترونية بدءًا بـ "دابق" مجلة داعش سيئة الذكر.

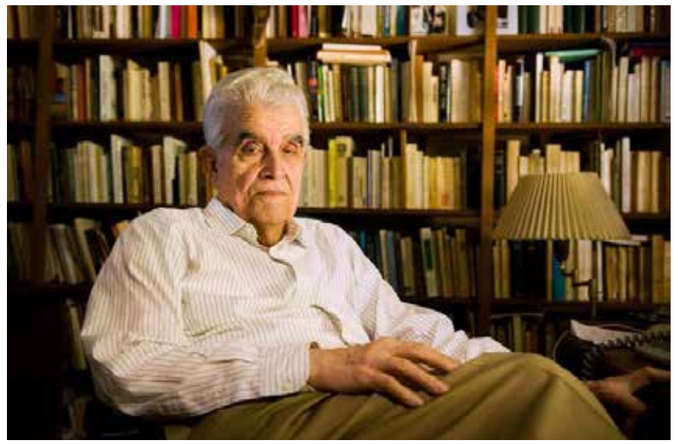
وفي نظر بعضهم إن هذا التنظيم الإرهابي لا يختلق شيئا إذن حين يسوّغ جرائمه بالسير على منهاج المسلمين الأوائل، من الصحابة والتابعين، سواء في حروبهم ضد اليهود والنصارى، أو في حروب المسلمين بعضهم ضد بعض، خصوصا بعد أن انقسموا إلى شيعة وسنّة، وهي الأكثر بشاعة وسفكًا للدماء وتمثيلا بالجثث، وحسبنا أن نسوق مصرع عبد الله بن الزبير، والحسين بن علي على سبيل الذكر لا الحصر. في مقالة له بعنوان "تحولات الجهاد" يرى الباحث عباس زواش المتخصص في الشرق القروسطي، أن القرآن اكتفى بذكر القتال في سبيل الله دون تحديد لمفهوم الجهاد، والتنظير له جاء عقب الفتوحات الكبرى، أي ما بين القرنين الثامن والعاشر بالتقويم الميلادي، نجده عند مالك في الموطّأ وعند الشعبي وابن مبارك ومحمد الشيباني والسلامي، وقد استندوا في صياغة نظرياتهم إلى الحديث الشريف والسيرة النبوية. وكلها تعتبر الجهاد فرض كفاية، ثم فرض عين إذا استنفر الحاكم رعيته. فلمّا كان القرن العاشر، تفتّتت الخلافة في بغداد إلى أكثر من كيان، وتقوّض مفهوم الأمة الواحدة، وبرزت الدولة الفاطمية الشيعية كمنافس عتيد للعباسيين، ما حدا بفقهاء الطرفين إلى تشريع الحرب بين المسلمين، وصار الجهاد قابلا أن يخاض ضد المارقين والخوارج والرافضة، بل إن الغزالي، الذي عاش في فترة الحرب الصليبية الأولى، دعا إلى قتال الشيعة بدل الصليبيين. أما ابن تيمية، الذي جاء بعده بقرنين، فقد اعتبر أن محاربة كل خارج عن ملة الإسلام من شيعة ودروز ومغول تعادل من حيث شرعيتها محاربة المسيحيين.

> **العلاقة بين الرعب والدين لم تعد بحاجة إلى دليل، إذ أن "كل ديانة تقوم على كبش فداء"، كما يقول الفيلسوف رنيه جيرار (1923-2015) الذي شكلت مسألة العنف والمقدس جوهر فكره. كبش الفداء هذا عادة ما ألصقت به تهمة الهرطقة، أي الخروج عن الإجماع، حتى وإن حاد ذلك الإجماع عن الأصل**

إن العلاقة بين الرعب والدين لم تعد بحاجة إلى دليل، إذ أن "كل ديانة تقوم على كبش فداء"، كما يقول الفيلسوف رنيه جيرار (1923-2015) الذي شكلت مسألة العنف والمقدس جوهر فكره. كبش الفداء هذا عادة ما ألصقت به تهمة الهرطقة، أي الخروج عن الإجماع، حتى وإن حاد ذلك الإجماع عن الأصل. فالهرطقة كانت مصدر عنف عبر تاريخ ديانات التوحيد، كما هي الحال في حروب السنة ضد الشيعة التي أذكى نارها بعد خمودٍ ملالي إيران، والكاثوليك ضد البروتستانت التي لا نزال نشهد فورتها أحيانا في بلفاست، فالمواجهات بينهما دموية كحال المواجهة بين ديانتين غريبتين عن بعضهما بعضا. تلك المواجهات بين الكنيسة الكاثوليكية ومن تتهمهم بالهرطقة تجد جذورها في الإصلاح الغريغوري (نسبة إلى البابا غريغوريوس السابع) الذي منح رجال الدين زمن بابويته في القرن الحادي عشر نفوذا زمنيا وسماويا اعترضت عليه طبقة ناشئة في جنوب فرنسا كانت ترفض أن تمر عبر الكنيسة لقراءة الأناجيل وطلب الخلاص، فالبروتستانت يعتبرون الدين مسألة روحية ذاتية لا تحتاج إلى وسيط. ولما عمّت عدواها أرسل خلفُه البابا إنّوسنت الثالث جيشا عتيدا في "أو ل حملة صليبية داخلية" لقتال معتنقي ذلك التيار المحتج، ولم يُقض عليها إلا بعد حملات متكررة وحروب دامت أكثر من عشرين عاما. وبالرغم من إنشاء البابا غريغوريوس التاسع محاكم تفتيش، فقد انتشر ذلك التيار في أوروبا، حيث اندلعت في فرنسا سلسلة حروب بين الكاثوليك والبروتستانت دامت أربعين عاما (1562-1598) وبلغت ذروة توحشها ليلة 24 أغسطس 1572 أو ليلة سان بارتيليمي، قبل أن يعلن مارتن لوثر عام 1517 تحديه الأكبر للكنيسة التقليدية، في ما عرف بالإصلاح البروتستانتي الذي سيكون سببا في حروب شملت أوروبا واختلطت فيها المطالب الدينية بالمطالب الاقتصادية والاجتماعية، وظلت الفتنة على أشدها حتى اندلاع حرب الثلاثين عاما (1618-1648)



الرب في ملكوته. تاريخ عن الحروب الدينية -دنيس كروزيه



رونيه جيرار صاحب المؤلف الشهير العنف والمقدس

التي راح ضحيتها ربع سكان الإمبراطورية الرومانية المقدسة للأمة الجرمانية.

بدأ استعمال الدين لمقارعة المسلمين منذ منتصف القرن التاسع عند غزو العرب كنيسة القديس بطرس في روما، وتواصل مع ملك أستورياس ألفونسو الثالث بطل معارك الاسترداد "ريكونكيستا" في الأندلس، ثم من خلال الحملات الصليبية ضد ملوك الطوائف في عهد البابا أوربان الثاني في نهاية القرن الحادي عشر، قبل أن تتحول الأنظار إلى الشرق لـ "تحرير القدس". وإذا كان المؤرخون قد اختلفوا في وصف مجازر تلك الحملات بحسب الانتماء إلى هذا الطرف أو ذاك، ما يترك باب المبالغة مفتوحا من هنا وهناك، فإن حروب الكاثوليك والبروتستانت قد فصّل فيها مؤرخو الغرب القول بنزاهة، وإن تباينوا ففي بعض التفاصيل. كلهم أجمعوا على استهانة الطرفين بالقيم الإنسانية التي تدعو إليها الأناجيل، ولو أن المؤرخ جان ماري لوغال، أستاذ التاريخ بالسوربون، يؤكد أن العنف يختلف باختلاف المذهب، فالبروتستانت كانوا يستهدفون كل ما هو مقدس لدى الكاثوليك، بدءًا بالأنفس، كالقساوسة والرهبان إذ كانوا يقتّلونهم ويبقرون بطونهم ليثبتوا للناس أن هؤلاء الذين يحسبون أنفسهم كائنات مميزة تتوسط بين الرب وعبّاده، هم في الحقيقة بشر كعامة الناس. وعندما يستولون على إحدى المدن، يطهّرون كنائسها من الصور والمآثر القديمة والأصنام فما هي في نظرهم سوى محامل تطيّرٍ لا علاقة لها بالديانة الحق.

أما الكاثوليك فيستهدفون البروتستانت بلا تمييز، رجالا ونساء وأطفالا، لأن هؤلاء في نظرهم يدنّسون المملكة ويثيرون غضب الرب. ولا بدّ إذن من عقابهم أشنع عقاب، بقطع أيديهم، وكشف عوراتهم، وحرق جثثهم أو رميها في الأودية والأنهار.

وعلى غرار مجرمي داعش، كان الذين يقتلون باسم الرب يختالون تيهًا وأيديهم ملطخة بالدماء، ويعرضون جثة العدو بعد بتر أعضائها حتى يفقدوها هيئتها الآدمية، لكي لا تشبه هيئة الرب الذي خلق الإنسان على صورته، كما يقول دوني كروزيه، المتخصص في حروب الدين، وقَري أمعائها باعتبار البطن مصدر الآثام، وأنواع أخرى من التعذيب ثم التمثيل بالجثة لا تخطر إلا بذهنٍ مريض. والفارق بين الطرفين أن الكاثوليك ينكّلون بالعدو في حفل شعائريٍ جادّ يتقربون من خلاله إلى الرب، فيما البروتستانت يؤدون جريمتهم في نوع من السخرية من هذا "البابوي" المضحك الذي سيفارق الدنيا ويتركها تعبد الرب وتباركه. وفي شتى الأحوال يعتبر الجسد لديهما وسيلة للتصالح مع الرب.

ما ييسر الدخول إلى العنف لدى أفراد ليس لديهم نزوع مرَضي إلى القتل هو تسرّب عدوى إيديولوجيا حربية إلى الخطاب الديني. يذكر كروزيه مثلا أن وعّاظًا في الكنيسة الرومانية في القرن السادس عشر كانوا يقولون إن رغبة الحرب والعنف هي طريقة مثلى كي نظهر للرب أننا ملك له، وأوفياء له. هكذا تشبّع المخيال المسيحي بثقافات حرب دينية ترى أن التسامح مع الآخر "المهرطق" ينزل لعنة الرب على الناس أجمعين. وأن تدمير هذا الآخر هو الوسيلة الوحيدة التي تسمح بتحقق الإرادة الإلهية. أي أن حرب الدين حوار مع الرب. عندما نقتل، فإنما نروم من وراء ذلك أن نبين له أننا نتصرف باسمه، من أجل مجده. وأننا نمهد لخلاصنا في الآخرة، لأن الرب لن يغفر يوم القيامة إلا للذين لم يشكّوا ولم يبخلوا عن تقديم أرواحهم من أجله. ومن ثَمّ فإذا كانت الضحية شيطانية فإن القاتل بريء.

ومن الأمثلة على ذلك أن بعض الطوائف الكاثوليكية كانت إذا ظفرت ببروتستانتي سلمته إلى الأطفال كي يرجموه حتى الموت، لأنهم كما جاء على لسان المسيح أكثر الكائنات براءة، وقتل الأسير على أيدهم البريئة إنما هو من عمل الرب، ما يعني أنه عمل طاهر.

إن ما يميّز حرب الدين عن النزاعات الأخرى هو مسرحة الفظاعة، وجعل العدو في منزلة بهيمية، بذبحه وسلخه وتقطيع أوصاله وحتى شيّه وتوزيع لحمه المشويّ على الناس كما روى شهودُ عيانٍ فارّون من جحيم داعش. أي أن الأديان كلها لها مخزون من العنف، لا ندري متى يتفجّر. يقول الإثنولوجي مارك أوجي : غالبا ما نسمع اليوم مواجهة الراديكاليين والمتطرفين بـ "الديانة الحق"، ولكن ما يميز المتشددين جميعا هو استهانتهم بالحياة في أبسط معانيها ■

كاتب من تونس مقيم في باريس

كلام في الصحافة

لا صحافة من دون صحفيين

هيثم الزبيدي

ثمة موشح تردده وسائل الاعلام العربية. يقول القائمون على هذه المؤسسات، ومعهم جوق لا يقل عنهم حماسة من "المتضررين"، أن التقنيات الحديثة دمرت موارد هذه المؤسسات وصارت تهددها بالإفلاس. يفترض الموشح ان عصرا ذهبيا عاشته المؤسسات راح وولى.

هل هذا صحيح؟

بدءا، لا بد من الاشارة إلى ان التقنيات غيرت معنى الاعلام وآلياته مثلما غيرت اقتصادياته. لا توجد حلقة من الاعلام لم تتغير، من أول فكرة المراسل الصحفي او المصور إلى منصة عرض المنتج الاعلامي كصحيفة او راديو او تلفزيون. لا خلاف على هذا.

موشح الشكوى تستحق المؤسسات الغربية ان تردده من دون أن يلومها أحد. من حق صحيفة بريطانية تصدر في لندن وهي ترى انخفاض التوزيع من أكثر من مليون نسخة يوميا إلى مائة ألف، ان تتشكى. تقلص السوق إلى 10 بالمائة عما كانت عليه هو نكبة بكل معنى الكلمة. العصر الذهبي لتوزيع الصحف بالملايين كان في أوروبا وليس في العالم العربي.

الصحف الغربية كانت تصل إلى فئة كبيرة من المجتمع. الرأي العام الغربي هو نتاج ما تقوله الصحافة له. دورها العضوي ملموس ويستمر، ولم تؤثر التقنيات الحديثة على هذا الدور ولكنها اعادت رسم اقتصادياته. ما تقوله الصحف من اخبار وأراء وقراءات هو خلاصة السياسة والفكر والثقافة والنشاطات الاجتماعية والاقتصادية للبلاد. تغريدات الصحف الآن على تويتر هي المرادف الالكتروني لبياع الصحف الذي كان يقف على ناصية الشارع يصيح: اقرأ آخر الأخبار.

لا محل في هذه المعادلة لمغرد موتور او معلق تافه. الوعي الذي خلقته وسائل الاعلام الغربية لدى الناس كفيل بتسخيف محاولات هؤلاء.

النقيض هو ما نراه في عالمنا العربي.

حجم الشكوى كبير. اعتادت وسائل الاعلام العربية، على الأقل الرسمية منها، على ان تكون الطفل المدلل للسياسيين. ومع الدلال يأتي المال. الاحتكار للموارد جعل وسائل الاعلام تتوجه الى القارئ الأهم: الزعيم. هو قارئ وحيد يحب نوعا من الأخبار، لكنه القارئ الذي ينبغي مراعاته. بقية الشعب، بمن فيه كبار المسؤولين، مجرد تفاصيل.

البكاءون يشتكون اليوم. ما عادوا بقادرين على اجتذاب اهتمام ذلك القارئ الوحيد، ولا هم يمتلكون القاعدة الجماهيرية التي تؤهلهم للبقاء. ارقام التوزيع القليلة بالأصل انخفضت إلى الحضيض، لم يلاحظ اغلبية الناس اختفاء ما كان غير حاضر بالأصل.

من نلوم؟ التقنيات الحديثة والوسائل الاجتماعية. ومع القليل من الاثارة يمكن اضافة "المؤامرة" على الاعلام العربي فتكتمل السبحة.

تردي المحتوى، وليس التقنيات الحديثة، هو ما اطاح بالاعلام العربي - او استبدله على وجه الدقة. الناس لا تتابع الاعلام العربي لأنه لا يقول ما يفيد او يقدم ما فيه معنى. لا علاقة لهذا بأن ما يكتب يجد طريقه للنشر على ورق او على شاشة كمبيوتر او صفحة ايباد. المحتوى الجيد سيجد طريقه للقارئ بالتأكيد، مثله مثل المحتوى المثير، ولكن ليس المحتوى الرديء بالتأكيد.

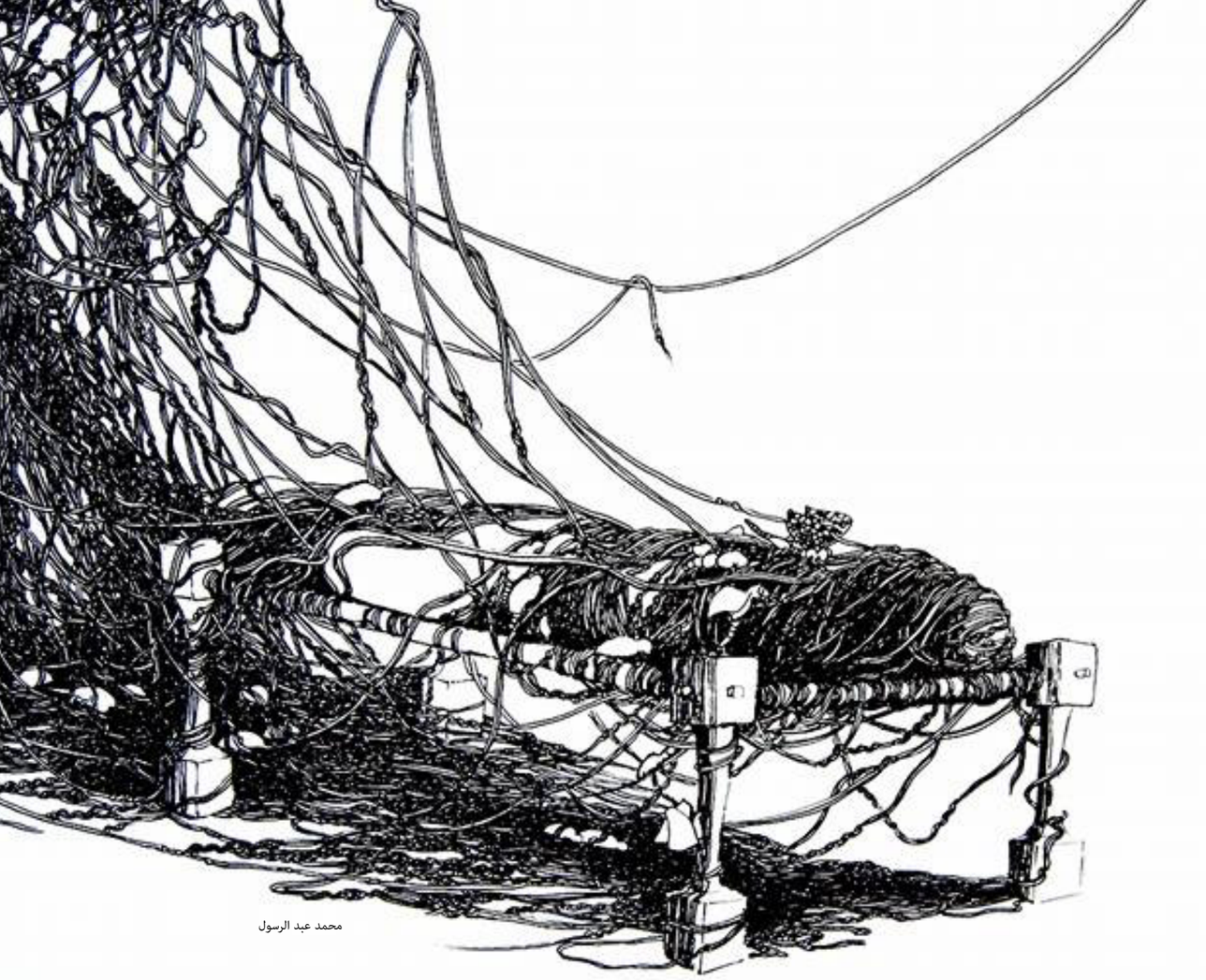
على الصحيفة العربية اليوم ان تحتفل بالتقنيات. كانت، على افضل الاحوال، تستخدم كفرشة تحت الطعام او للف ساندويتش الفول والفلافل. القراء كانوا أقل من النسخ القليلة التي تطبع. اليوم لديها الفرصة ان تقدم محتوى اصدق واكثر حيوية لقراء اكثر وجمهور أوسع. التقنيات التي اوصلت الفتنة والقال والقيل والتطرف الى كل هاتف، يمكن ان توصل الكلام الذكي والموزون والمؤثر. فقط على الصحيفة العربية ان تقلع عن عادة انتاج المحتوى الرديء. لا يمكن للمحتوى الرديء ان ينجح في الوصول الى عقول المتلقين فقط لأن معده يضع عليه مسمى "وطني"، في حين يجد المحتوى المختلف، حتى العنصري منه والطائفي، طريقه الى عقول الناس.

هذا يعيدنا إلى "المتضررين". انهم الصحافيون، من كتاب ومحررين ورؤساء تحرير. فلا يمكن ان يستقيم عالم الاعلام من دون صحفيين حقيقيين قادرين على انتاج محتوى ذكي وحقيقي ولماح. لا صحافة، ولا وعي بالتالي، من دون صحفيين حقيقيين.

المنصة الالكترونية إذن لا تلام. إنما يلام من يستخدمها، او يهملها. عندما يعجز الصحفي عن تقديم محتوى مسؤول ومؤثر، فأن القارئ سيتسلل، راغبا او بدافع الملل، إلى البدائل. وما اكثر البدائل هذه الأيام.

ما هز المسلّمات في عالمنا هو قلة الوعي. والوعي صنعة الصحافة والاعلام وقلته صنعة المهرجين او اصحاب الاجندات التخريبية الذي يتسابقون على منابر الوسائل الاجتماعية لانتزاع آخر قارئ لا يزال يقرأ صفحة أمامه من جريدة يفترشها ليأكل عشائه على ورقها ■

كاتب من العراق مقيم في لندن



محمد عبد الرسول

ابتسام شاكوش
إبراهيم الجبين
إبراهيم الحيدري
إبراهيم درغوثي
إبراهيم سعدي
أبو بكر العيادي
أحمد الخميسي
أحمد سعيد نجم
آراء عابد الجرماني
أوس داوود يعقوب
تامر فايز
جابر بكر
حسام الدين شاشية
حسن علي البطران
حنان بيروتي
حنان عقيل
خديجة النمر
خطار أبو دياب
خلدون الشمعة
ربوح البشير
رشيدة التارني
روضة الفارسي
سعيد الكفراوي
سلام الكواكبي
سمير الفيل
سهير شكري
شريف صالح
صلاح حسن رشيد
طاهر الزارعي
عباس داخل حسن
عبد الرحمن بسيسو
علي المجنوني
عماد الأحمد
عواد علي
عيسى جابلي
غادة العبسي
فاروق يوسف
محمد الفطومي
محمد المخزنجي
محمد المنسي قنديل
محمد بدرخان
محمد بن ربيع الغامدي
محمود الذوادي
مصطفى تاج الدين الموسى
مصطفى لغتيري
ممدوح عبد الستار
ممدوح فراج النابي
منتصر القفاش
موسى آل ثنيان
نوري الجراح
هشام أصلان
هيثم الزبيدي
هيفاء بيطار
وارد بدر السالم

فكر حر وإبداع جديد

www.aljadeedmagazine.com