

aljadedmagazine.com

فكر حر وإبداع جديد

الجدید

AL JADEED

ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن يناير/كانون الثاني 2018، العدد 36

رئيتيد مستهراوي
أفلامي تتبهنني

الحدائة المراوغة

غيبوبة الفكر النقدي واضطراب المعرفة واختلال الموازين

ISSN 2057-6005



9 772057 600113 35

هذا العدد

يضم هذا العدد جملة من المقالات والموضوعات التي تغطي طيفا واسعا من القضايا الشاغلة للأذهان في جغرافيات الثقافة العربية. فإلى جانب الملف الرئيسي هناك تركيز في هذا العدد على حاضر وآفاق التفكير النقدي. مقالات الملف ركزت على حال النقد الثقافي وطبيعة التفكير النقدي في الثقافة العربية الراهنة، وذلك استجابة لتساؤلات طرحتها المجلة على عدد من الأقدام العربية منها ما يتصل بالتفكير ومنها ما يتعلق بالممارسة النقدية وأسباب غياب الناقد الجريء لبحل مكانه الناقد الصحافي المتمسم عمله بسمات غريبة على جوهر العملية النقدية. ثلاثة عشر كاتبة وكاتباً عربياً من سوريا، مصر، العراق، فلسطين، الجزائر، المغرب ولبنان، تشكل مقالاتهم مجتمعة فرصة للتأمل في طبيعة الفكر العربي الراهن في النقد والظاهرة النقدية وطبيعة الوعي النقدي، وملامح من الممارسة النقدية في ثقافة عربية تشهد حاضراً قلقاً. فالنقد وأسئلته وقضاياها، جرى تناولها على غير مستوى من مستويات الانشغال والتفكير، وهو ما يحض على إعادة طرح الأسئلة الجوهرية في الثقافة العربية بما يتيح لهذه الأسئلة أن تتفاعل مع قضايا الفكر والمشكلات الفكرية والروحية لإنسانه، في ظل اضطراب فكري عربي غير مسبوق. في العدد، أيضاً، حواران الأول مع الشاعر الأميركي جيمي سانتياغو باكا، خاص بـ«الجدید»، كما جرت العادة، ويتحدث فيه حول تجربته الشعرية كمواطن في أميركا عظيمة ولكن غير عادلة. والحوار الثاني مع السينمائي الفلسطيني رشيد مشهراوي ويتحدث فيه عن دوره في صناعة سينما فلسطينية برؤى وتقنيات جديدة. مع هذا العدد الفاتح، تدخل «الجدید» سنتها الرابعة وفي خطتها جديد من الأفكار والموضوعات التي من شأنها أن تواصل الحفر في أرض الثقافة العربية، مقدمة الجديد في الفكر والأدب، ومواصلة فتح الطريق للكتابة العربية المبتكرة والجريئة ■

المحرر

المدينة تنصر «أحياناً» هالة صلاح الدين	144
الكتاب المستعاد	
عبدالحكيم قاسم وقدر الغرف المقبضة ممدوح فراخ النابلي	146
المختصر	
كمال بستاني	150
رسالة باريس	
العرب في الثقافة الفرنسية أبو بكر العيادي	154
الأخيرة	
مأزق اسمه الفكر النقدي هيثم الزبيدي	160



المحتويات

العدد 36 - يناير/ كانون الثاني 2018



عُرف العدد الماضي ديسمبر/كانون الأول 2017

إصوات

الذكورية الدينية خزعل الماجدي	16
الأدب الكبير متى يكتب؟ أمين الزاوي	34

حوار

جيمي ساتياغو باكا أميركا التي لي	24
رشيد مشهراوي أفلامي تشبهني	84

سجال

الشعر والهوية الضائعة مفيد نجم	100
طغيان السوداوية هيثم حسين	104

يوميات

سأهيك حذائي المجنح فاروق يوسف	106
----------------------------------	-----

كتب

كتاب فاتح أثر السود في الحضارة الإسلامية ليلي الشهيل	124
الرواية المخبرانية حنان عقيل	126
عزوبية الفنان الحداثي محمد الحماصي	130
إشكالية المنفى والعودة في رواية «القادم من القيامة» لوليد الشرفا فراس حج محمد	134
أسباب الانتفاضات العربية منحنى سياسي خلفي جديد حواس محمود	138
هكذا يفكر الغرب برنارد لوس: الإسلام خطر ناهد خزام	142

ملف/ الفكر النقدي والنقد الأدبي

عن التفكير النقدي سلامة كيلة	38
التفكير النقدي والحادثة المراوغة خلدون الشمعة	40
عطالة العقل الجدلي رامي أبوشهاب	44
الممارسة النقدية الخرساء شرف الدين ماجدولين	48
الحرية والفلسفة والنقد أيمن بكر	52
محاكمة طواحين الهواء محمود الفيضاني	54
محنة النقد محمد عطية محمود	60
صوت النقد في الجزائر سعيد خطيبي	64
الفاعل الغائب مفيد نجم	66
جملة سيعترض عليها الجميع باسم فرات	70
الاستبداد النقدي علي حسن الفواز	72
خفة وتسطيح ناهد خزام	74
المشرف على الهول ميموزا العراوي	78

كلمة

ثقافة الخوف من الآتي نزال بين الأجيال أم بين القديم والجديد نوري الجراح	4
---	---

مقالات

النقد المُفتعل والطريق المسدود ناجح العبيدي	6
مصير الدولة الوطنية خطار أبودياب	12
العلمنة والمجتمع المفتوح نبيل دبابش	14
أحلام وردية وأوهام فاوستية فهمي رمضان	18
معتقل الاحلام بن علي لونيس	20
القراءة وعلاقات الدائرة ياسين النصير	92
أجنحة الرواية الأدب الروائي العربي ومغامرة السينما بهاء بن نوار	94
ماهية الحقيقة عبدالقادر مكاوي قارناً هيدجر ماهر عبدالمحسن	112

بورثريه

قديس الكتاب المصريين ثلاثة آراء مصريين عن علاء الديب	118
---	-----



ثقافة الخوف من الآتي نزال بين الأجيال أم بين القديم والجديد

مصيبة الثقافة العربية ليست في كونها بالغت في تقدير منجزات الأمة الدالة على ازدهارها في الماضي، وإنما في تصدع إيمانها بقوى المستقبل، وليست في إهمال الأبناء لأدوار الآباء بوصفهم البناة الأوائل، بل في استخفاف الآباء بتطلعات الأبناء وأشواقهم، التي هي امتداد موضوعي، بالضرورة، وبناء على ما شيدته أجيال مضت. وليست في عدم تقدير قيمة العقل، كما ذهب البعض في اعتباره الشخصية العربية لا عقلانية لعلة أصيلة في جبلتها (وهذا اعتقاد فارغ)، فالأديبات العربية القديمة مترفة في تداول الحكيم والأقوال التي تُعلي من شأن العقل، وتحض على التعقل وانتهاج العقلانية في التفكير والمعاملات، ولكن المصيبة في ذلك الخوف وتلك الاسترابة من الحلم، والتوجس، بالتالي، من فكرة المغامرة، لما تنهى إلى العقل من أنها ضرب من الخوض في المجهول، الأفضل أن ندرأ عن أنفسنا ما قد يحمله من أخطار. وكان يجدر أن نعي مغامرة الجديد بوصفها سبيلا لاستكشاف الذات والعالم، والحضور في المستقبل.

ما من تطلعات يعقبها نهوض في أمة يمكن أن تصدر عن شخصية خائفة، متوجسة من الإقبال على الجديد ومرتعدة أمام المعارف المتاحة عبر كل ما يمكن أن يُبتكر ويتوفر من وسائل وإمكانات. ومن البدهي أن القوة الشابة في مواقع العمل والتفكير هي من يملك الطموحات التي تنتج كل ما هو جديد، وتستقبله، وتكون بالتالي صوت المستقبل.

لأن "الأبوية" العربية التائهة في شعاب أنها الماضية هي اللعنة المجتمعية المقيمة، والعثرة الكأداء في طريق الجديد، وفي أقدار الشباب، نزعة نرجسية، رغم أنها باتت سمة من سمات الشرق المتقهقر، لكنها لم تكن يوما جوهرها في جيلة الشخصية العربية، وإنما علة معللة بالأسباب تزول بزوال أسبابها.

لا يريد هذا الكلام أن يقول بصراع الأجيال، حتى وإن كان مثل هذا العنصر موجودا في حياة أجيال قديمة وحديثة، بوصفه عاملا يملك وجاهته، لكنه عنصر ليس إلا في نزوع البشر عبر التاريخ، وفي حركة الظواهر أيضا، بين قادم وماض، وبين قديم وجديد، مازال فاعلا إن في الثقافة العربية أو في غيرها من ثقافات الشرق. وحسبنا أن نتذكر أن الأفكار الجديدة التي أنتجت الثقافات الرائجة عبر العصور، وضمنها العصر الحديث، واعتنقها الشباب، غالبا ما أبدعها مفكرون كهولا وشيوخا تمتعوا بفكر متجدد ومضيء.

وبالتالي فإن حديثنا عن القوة الشابة، يستدرك دوام شباب الفكر وقوة المغامرة الفكرية في ولاداتها المتعاقبة بوصفها استجابة متبصرة للقوة الشابة وما تختزنه من طاقة وإمكانات خلاقة دائمة التجدد، وكمحرك للتاريخ يدفع جهة المستقبل ويستجيب لصيرورة التطور.

مصيبة الثقافة العربية، إذن، ليست في ذهنية الإنسان، رغم ما عتور هذه الذهنية من خلل، بفعل التشوهات المجتمعية، ولكن في غياب البرامج، وتختب التوجهات، وضعف الاستقلالية. وهذا ناجم، تاريخيا، عن خلل فادح في علاقة السلطة بالثقافة، وفي توجس الحاكم الشمولي من الفكر والمفكرين، ورعبه من تطلعات المثقفين.

مصيبة الثقافة العربية ليست في قصر نظر الأفراد في أمة تمزقت جماعات مقيمة في جغرافيات لدول اختلفت في صيغها وتباعدت في تطلعاتها، وظلت مقيمة في لغة عربية ضاقت، بدورها، على هوياتها ذات الأرومات المختلفة، وروافدها المتعددة؛ جماعات اشركت في هوية جامعة هي اللسان، أنست معها إلى قوة الاعتقاد الصادر عن الفكر، أكثر مما اعتقدت بنجاعة العمل الصانع للمصير.

والمشكلة التاريخية، حقيقة، هي في الصيغ التي قامت عليها الدول التي تحكم الجماعات المختلفة وتنظم علاقات وجودها، وتسمح لها بتجديد طرائق عيشها، والمشاركة في حضارة زمنها. وهي في جلها صيغ للحكم، ظهرت، تاريخياً، غداة الفراغ الذي تركه انهيار الإمبراطورية العثمانية، بفعل تحالفات واتفاقات بين قوى دولية وإرادات خارجية. وفي الوقت الذي طورت فيه بعض الكيانات العربية الوليدة قدراتها، وخطت خطوات واعدة نحو تأسيس دول عصرية، فاجأتها وصدمت طموحها التحديثي أدوار الجغرافيا وقوة الأثر السلبي لقدرها الجغرافي، وهيمنة القوى الإقليمية الكبرى والقوى العظمى، وما برحت هذه العوامل تفعل فعلها السلبي في المجتمعات العربية، مهددة كياناتها ومستقبلها الثقافي والسياسي والاقتصادي، مبددة إمكاناتها، إن في حروب دموية تنشب على رقعتها الجغرافية، أو في نزاعات سياسية تشغلها وتصرف قوتها في أتون حروبها المشتعلة في جوار مشتعل، لتمنعها، بالتالي، من تطوير نفسها، وتعاقبها على طموحها التحديثي وقد شارف على أن يتحول إلى فعل يؤسس للدولة المدنية المتحررة من الاشكال الفظة للهيمنة الخارجية.

لا يعرّن العربي نفسه في اعتقاد بقوة تقوم على أوهاام التملك والاستملاك، بدلا من حقائق القوة التي ينتجها العمل والابتكار. فكما أن ما من

قوة مستمرة في يد ما لم تكن صادرة عن قوة العضلة في تلك اليد، كذلك ما من قوة تدوم لكيان ما لم تكن أثرا ومحصلة لما أنتجه هذا الكيان وكان إبداعا خالصا، ونتاجا موصولا بأسبابه الذاتية والموضوعية، لا يمكن أن يتهدده عنصر أو حادث أو عامل خارجي.

ما إن يغادر العرب أفرادا من بيئاتهم الراضحة في النكوص والمراوحة حتى تتكشف لهم وللعالَم مواهبهم التي لا تقل حضورا وسطوعا عن أبناء الحضارة الحديثة التي تستقبلهم في ظهرانها.

نعود إلى أصل الكلام، ما من استخفاف بتطلعات الأجيال الجديدة وما يحركها من ابتهاج بالجديد وتوق إلى تحقيق الذات من خلاله، إلا وهو تعبير بليغ عن نكوص مجتمعي مرضي، سرعان ما ينال استحقاله من السقوط أمام حركة الجديد التي لا يمكن لقوة كبجها، إلا وتسببت بانفجارات مأساوية، تتصدع لها البنى المجتمعية والعلاقات الإنسانية، ويعمّ بفعلها الخراب، لكنها لا تنقذ القديم من السقوط أمام عجلة التطور، كل ما ستفعله أنها ستؤخر إلى حين، عمل الحاضر وتطلعات أجياله الجديدة الناظرة بتوق جهة المستقبل.

الجديد نهر دافق، فلنضع فيه المراكب بدل أن نواجهه بالسدود. وبما أن الحكمة لم تعد جذابة بالنسبة إلى العرب، فإن أعظم ما يمكن أن تفعله السدود التي توضع في مجرى النهر هو توفير الأسباب التي تعجل بمجيء الطوفان.

وكل عام وأنتم بخير ■

نوري الجراح

لندن في كانون الثاني 2018

النقد المُفتعل والطريق المسدود ظاهرة نقد الرأسمالية في العالم العربي

ناجح العبيدي

تتعدد الإجابات على السؤال عن أسباب وصول ثورات ما يدعى بالربيع العربي إلى طريق مسدود. يرجع كثيرون هذا الفشل إلى عوامل سياسية واجتماعية متنوعة، منها طبيعة القوى والأحزاب التي قفزت إلى السلطة أو انتقام ما يدعى بالدولة العميقة (أي رجالات العهد القديم)، بينما يعزو البعض الآخر ذلك إلى المؤامرات الخارجية. غير أنه من اللافت للنظر أن هذه التفسيرات لم تعطِ اهتماما كافيا للسياسة الاقتصادية. لم ينتبه كثيرون إلى أن التغييرات الجذرية في النظام السياسي في تونس ومصر وغيرها لم ترافق مع إصلاحات مماثلة في النظام الاقتصادي. هنا يكمن بحسب تقديري أحد أهم الاختلافات مع تجربة انهيار الأنظمة الاشتراكية في دول شرق أوروبا بعد سقوط جدار برلين في خريف عام 1989. في تلك البلدان سارت عملية القضاء على حكم الحزب الواحد والانتقال نحو التعددية يبدأ بيد مع تبني نهج اقتصادي جديد يقوم على اقتصاد السوق وتفكيك هيمنة الدولة على الحياة الاقتصادية والانفتاح على الاقتصاد العالمي. ومن دون شك فإن شبه الإجماع الذي حظي به هذا التوجه وسط النخب السياسية الجديدة وعدم ظهور معارضة قوية له ساهما في نجاح تجربة هذه البلدان وفي امتصاص جزء كبير من الصدمات السلبية التي تظهر عادة أثناء عملية الانتقال العسيرة.

على العكس من ذلك تماما لم تبد القوى الجديدة بعد الإطاحة بحسني مبارك وزيين العابدين بن علي ومعمار القذافي رغبة قوية في تنفيذ إصلاحات اقتصادية جذرية، بل وعمدت إلى إيقاف الخطوات الإصلاحية الحذرة التي شرعت بها الحكومات الاستبدادية السابقة. وبزرت النخب الجديدة هذه السياسة الانكفائية بأن عدم العدالة في توزيع الفوائد الاقتصادية وحرمان «الجماهير» من ثمار التنمية يقف وراء اندلاع الثورات والاضطرابات العنيفة. صحيح أن سوء الإدارة والفساد ودولة المحسوبيات والتوزيع غير العادل للدخل ساهمت كلها في تأجيج الرأي العام، ولكن استغلال هذا الوضع لإيقاف عجلة الإصلاحات يعني عمليا التخلص من الحسنة بجزيرة السيئات في تطبيق للمثل الألماني المعروف «رمي الطفل بعد الحمام مع ماء الغسيل».

في حقيقة الأمر يعود هذه الموقف المعادي للإصلاحات لعاملين رئيسيين مترابطين فيما بينهما: الأول سياسي والثاني فكري. فمن جهة كانت القوى الفائزة، وفي مقدمتها أحزاب الإسلام السياسي، أحزاب سلطوية بامتياز، بمعنى أن همها الأول هو الاستيلاء على السلطة والتمسك بها مهما كان الثمن، وبالتالي فإنها لن تغامر بأي إجراءات، حتى لو كانت ضرورية وغير قابلة للتأجيل، طالما أنها تنطوي على خطر إثارة نقمة الشارع. من جانب آخر يستند الموقف المناهض للإصلاحات الاقتصادية إلى ثقافة ومنظومة فكرية سائدة في العالم العربي، عنوانها الأبرز معاداة الرأسمالية واقتصاد السوق والإيمان بالدولة الريعية، أو بالأحرى دولة الصدقة. هذه الصفة تشترك فيها تقريبا أهم التيارات اليسارية والقومية والإسلامية رغم حالة العداة والمنافسة بينها. ويتجلى هذا الموقف الفكري أيضا في التقليل من شأن الإصلاحات التدريجية، بل واحتقارها مقابل التغني بالتحولات الثورية

للإصلاحات لعاملين رئيسيين مترابطين فيما بينهما: الأول سياسي والثاني فكري. فمن جهة كانت القوى الفائزة، وفي مقدمتها أحزاب الإسلام السياسي، أحزاب سلطوية بامتياز، بمعنى أن همها الأول هو الاستيلاء على السلطة والتمسك بها مهما كان الثمن، وبالتالي فإنها لن تغامر بأي إجراءات، حتى لو كانت ضرورية وغير قابلة للتأجيل، طالما أنها تنطوي على خطر إثارة نقمة الشارع. من جانب آخر يستند الموقف المناهض للإصلاحات الاقتصادية إلى ثقافة ومنظومة فكرية سائدة في العالم العربي، عنوانها الأبرز معاداة الرأسمالية واقتصاد السوق والإيمان بالدولة الريعية، أو بالأحرى دولة الصدقة. هذه الصفة تشترك فيها تقريبا أهم التيارات اليسارية والقومية والإسلامية رغم حالة العداة والمنافسة بينها. ويتجلى هذا الموقف الفكري أيضا في التقليل من شأن الإصلاحات التدريجية، بل واحتقارها مقابل التغني بالتحولات الثورية



مرwan قصاب باهي

التيارات الفكرية والسياسية شعارات معاداة الرأسمالية عبر التركيز على فضح مظاهر الاستغلال الرأسمالي والإشارة إلى أزماتها الحقيقية والمفترضة، ليس بهدف إصلاح هذه النواقص، وإنما للترويج لنظام بديل جديد تحت عناوين مختلفة مثل الاقتصاد الاشتراكي أو نظام التخطيط المركزي أو الاشتراكية العربية أو الاقتصاد الإسلامي. بطبيعة الحال مثل نقد ماركس الشامل للرأسمالية وتفسيرات «تلاميذه» معينا لا ينضب لكل هذه الأيديولوجيات المتباينة. لكن تجليات نقد الرأسمالية في العالم العربي كانت ولا تزال أبعد ما تكون عن نقد ماركس. من جهة عايش كارل ماركس ورفيقه فريدريك أنغلز أعلى مراحل تطور النظام الرأسمالي في تلك الفترة في ألمانيا وإنكلترا ورأيا بأهم أعينهما أيضا مظاهر الاستغلال الفاحش للبروليتاريا الصناعية فيما يدعى برأسمالية مانشستر. من جانب آخر لم يكن ماركس يفهم نقد الرأسمالية بالمعنى السليبي الدارج، أي ذم هذا النظام وإظهار مساوئه، وإنما بالدرجة الأولى عرض تناقضاته. من هنا يمكن فهم سبب ميل ماركس لاستخدام مفردة «نقد» في عناوين معظم مؤلفاته، مقلدا بذلك رائد فلسفة التنوير إيمانويل كانط الذي يعود له الفضل في تطوير مفهوم النقد بمعناه الفلسفي. حتى عندما كتب كارل ماركس قبل 150 عاما البيان الشيوعي كمنشور سياسي وليس كبحت اقتصادي أسهب الفيلسوف في تسليط الضوء على الدور الثوري للرأسمالية، التي هي نفسها «نتاج مسار تطور طويل وسلسلة تحولات في نمط الإنتاج والواصلات» على حد تعبير ماركس. هنا يؤكد المفكر والثوري على أن «البرجوازية لا يمكن أن توجد بدون تثوير أدوات الإنتاج، أي علاقات الإنتاج، أي مجمل العلاقات الاجتماعية». ولا يقتصر هذه الفعل الثوري على النطاق المحلي، وإنما يمتد عبر الحدود

والشركات والمصانع الكبرى. وسرعان ما امتدت عدوى التأميم إلى العراق حيث تولى خير الدين حسيب محافظ البنك المركزي والمتحمس للأفكار العروبية في عام 1964 نسخ التجربة المصرية من خلال استيلاء الدولة على المصارف وشركات التأمين ومؤسسات الصناعات التحويلية وتكريس احتكار الدولة للحياة الاقتصادية. مثل هذه التجارب لقيت أيضا تقليدا في دول أخرى



تبتت معظم التيارات الفكرية والسياسية شعارات معادة الرأسمالية عبر التركيز على فضح مظاهر الاستغلال الرأسمالي والإشارة إلى أزماتها الحقيقية والمفترضة، ليس بهدف إصلاح هذه النواقص، وإنما للترويج لنظام بديل جديد تحت عناوين مختلفة أو نظام التخطيط المركزي أو الاشتراكية العربية أو الاقتصاد الإسلامي



مثل الجزائر وسوريا واليمن الجنوبي. ومن المؤكد أن هذه الشعبية الطاغية لنهج التأميم ومحاربة القطاع الخاص لم تأت نتيجة الإعجاب بنقد ماركس للرأسمالية، وإنما لقناعة النخب السياسية بأنه بدون هيمنة القطاع العام على الاقتصاد تبقى الدولة

الشمولية عرجاء ومعرضة للخطر. ومن اللافت للنظر أن تجارب التأميم بقيت حتى الآن بمنأى من النقد، إلا ما ندر، على الرغم من أنها أدت في نهاية المطاف إلى القضاء على صناعات وقطاعات وطنية مزدهرة كان يمكن أن تصبح لبنة أولية لتنمية لاحقة. في المقابل دُبحت مئات وربما آلاف الدراسات والمقالات والكتب وأنتجت عشرات الأفلام في «نقد» سياسة الانفتاح لأنور السادات لأنه تجرأ وحاول ذبح البقرة المقدسة، القطاع العام. لم يكن لسياسات مناهضة اقتصاد السوق أن تمر بسهولة وأن تستمر لفترة طويلة دون الخضوع لنقد حقيقي ولراجعة جادة، لولا انتشار أجواء مشجعة لذلك ليس فقط على المستوى السياسي وإنما أيضا على المستوى الفكري. فقد تنافس الكتاب اليساريون والقوميون وحتى الإسلاميون في انتقاد مثالب الرأسمالية على المستوى العالمي وأشكال تطبيقاتها المحلية. إحدى النظريات التي لا تزال تجد مؤيدين لها هي العلاقة غير المتكافئة بين مراكز وأطراف النظام الرأسمالي والتي اعتبرت سببا رئيسيا لتخلف العالم الثالث. واستند هؤلاء في البداية إلى حقيقة أن البلدان النامية كانت متخصصة في تصدير السلع الغذائية والمواد الخام التي كانت أسعارها تخضع بالدرجة الأولى لنفوذ الشركات العابرة للحدود. غير أن هذه النظرية لم تتعرض لنقد جدي حتى بعد أن أصبحت الكثير من البلدان النامية، وبما فيها دول عربية عديدة، تعتمد في تأمين أمنها الغذائي على استيراد الحبوب واللحوم والعلف من بلدان رأسمالية متقدمة مثل الولايات المتحدة وكندا وأستراليا وغيرها، ولم يتم التشكيك في صحتها حتى بعد أن لامس سعر النفط حاجز 150 دولارا للبرميل في عام 2008.

في هذا المجال لمع اسم المفكر المصري سمير أمين الذي روج منذ الثمانينات من القرن الماضي لنظرية التطور اللامتكافئ، جاعلا منها حجر الأساس في تفسيره لما يحدث في مركز النظام الرأسمالي وأطرافه وللتنبؤ بطريقة

تجاوزه. وبناء على هذه الفرضيات المجردة يتوصل أمين إلى أن «الطابع اللامتكافئ للتوسع الرأسمالي قد أنتج شروط انفجار ثوري في أطراف النظام المتخلفة (ومنها العالم العربي) والتي تعاني من حدة التناقضات الاجتماعية والسياسية والثقافية» وفي كتابه «ما بعد الرأسمالية المتهاكلة» الصادر عام 2003 يرفع أمين التناقض بين المراكز والأطراف إلى مصاف «التناقض الأساسي في النظام الرأسمالي العالمي القائم فعليا». وبهذا أصبح المفكر اليساري، وبخلاف ماركس، يُعَوَّل على الأطراف المتخلفة في الانتقال إلى مرحلة «ما بعد الرأسمالية» لأن الطبقة العاملة في البلدان المتقدمة «تخلت عن رسالتها الثورية بعد أن نجح النظام الرأسمالي هناك في استيعاب تناقضاته». غير أن أمين بقي أمينا لماركس في جانب معين. فكما كان ماركس شحيحا في توضيح سمات الاشتراكية البديل المنتظر للرأسمالية، يحيط أيضا الغموض التام بما يقصده سمير أمين بـ«ما بعد الرأسمالية». كما أن نقده للنظام الرأسمالي الحالي يتصف بالتجريد والتعميم دون الاستناد إلى تحليل ملموس، فضلا عن بقايا الرومانسية الثورية التي يلجأ إليها عادة معظم نقاد الرأسمالية العرب. ومن الغريب حقا أن يبقى المفكر المصري متحمسا لمشروعه بفك الارتباط، أي الانعزال عن الاقتصاد العالمي، على الرغم من أن نجاحات التجربة الصينية، التي طالما مثلت الأساس لفرضياته، تقول عكس ذلك تماما.

من جانب آخر تتجلى أوهام النقد العربي للرأسمالية في المبالغة في التحذير من مخاطر النيوليبرالية في العالم العربي وبطريقة لا تمت للواقع بصلة. فأى دعوة للإصلاح ولتطوير اقتصاد السوق تواجه بهراوة «النيوليبرالية» وكأن البلدان العربية وصلت إلى مصاف الاقتصاد الأمريكي وبدأت تعاني من الرأسمالية المنفلتة ومن عريضة الأسواق، بينما الواقع يشير إلى أن الاقتصادات العربية ترزح تحت وطأة الهياكل الجامدة وضعف الكفاءة وهيمنة الدولة. هنا يبدو

نقد النيوليبرالية غير المطروحة أصلا للعالم العربي أشبه بالتحذير من المبالغة باستهلاك اللحوم في منطقة تعاني من المجاعة لأن الطب

أثبت أنه يرفع مستوى الكولسترول. حتى ممثلو الإسلام السياسي تبنوا دون نقاش مسلمات النقد المُبتذل للرأسمالية السائد في العالم العربي على غرار التبسيط



تتجلى أوهام النقد العربي للرأسمالية في المبالغة في التحذير من مخاطر النيوليبرالية في العالم العربي وبطريقة لا تمت للواقع بصلة. فأى دعوة للإصلاح ولتطوير اقتصاد السوق تواجه بهراوة «النيوليبرالية» وكأن البلدان العربية وصلت إلى مصاف الاقتصاد الأمريكي وبدأت تعاني من الرأسمالية المنفلتة ومن عريضة الأسواق، بينما الواقع يشير إلى أن الاقتصادات العربية ترزح تحت وطأة الهياكل الجامدة



الفج للينين الذي قسّم الماركسية إلى ثلاثة أقسام (الاقتصاد السياسي والفلسفة المادية والاشتراكية العلمية) وأصدر المفكر الإسلامي المعروف والمرجع الفكري لحزب الدعوة الإسلامية الحاكم حاليا في العراق محمد باقر

الصدر في ستينيات القرن الماضي مؤلفين، الأول بعنوان «اقتصادنا» والثاني «فلسفتنا». وفيما رأى الصدر حينها أن الاقتصاد الإسلامي جزء من كل هو الصيغة الإسلامية العامة (لمجتمع الإسلام) وأنه يختلف بالتالي عن الاقتصاد الرأسمالي والاشتراكي على حد سواء، اعتبر الاقتصاد الإسلامي بمثابة القطب الثالث، أي البديل للثنتين.

منذ صدور كتاب المستشرق الفرنسي مكسيم رودنسون «الإسلام والرأسمالية» في عام 1966 أصبح من المسلّم به تقريبا القول بأن لا تعارض مبدئيا بين الدين الإسلامي وأسلوب الإنتاج الرأسمالي. وكان من الواضح أن عنوان كتاب رودنسون يوحي بأنه يحاول أن يسير على خطى رائد علم الاجتماع الألماني ماكس فيبر الذي عرض في كتابه «الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية» الصادر في عام 1904 نظريته عن دور أخلاق العمل اللوثرية والكالفيينية في نشوء الرأسمالية الحديثة في الغرب تحديدا، بينما عجزت الحضارات الأخرى ومنها الإسلام عن تحقيق هذا الإنجاز.

من دون شك يتضمن القرآن الكثير من التعاليم التي تشجع على التجارة والعمل وتحقيق الأرباح وتحض على الوفاء بالعقود والالتزام بالمعايير الأخلاقية في التعاملات الاقتصادية وتذم الاحتكار. ولكن هل يكفي ذلك للقول بأن الإسلام بصيغته المحافظة والراديكالية السائدتين حاليا يمكن أن يوفر الأرضية الثقافية المناسبة لسلوك اقتصادي يتسم بالعقلانية ويضمن الكفاءة في استخدام الموارد الاقتصادية؟ تلعب هنا عملية التراكم دورا حاسما بحسب ماكس فيبر الذي رفع من شأن الادخار واستثمار الأرباح في توسيع المشاريع والمنشآت الإنتاجية تمهيدا لقيام مؤسسات كبيرة تُدار بطريقة عصرية والتي يعتبرها شرطا لتطور اقتصاد السوق وسمة أساسية للرأسمالية الحديثة. لذا يؤكد فيبر بأن الدافع الشخصي للكسب ولتحقيق الأرباح موجود في كل الحضارات بما فيها الإسلام، ولكن القضية بالنسبة إليه



«تتعلق بالظروف التي تجعل من هذا الدافع شرعياً وعقلانياً بحيث يخلق كيانات عقلانية كالتالي نراها في المشاريع الرأسمالية». من الواضح أن التفسير السائد للإسلام حالياً يتخذ موقفاً متحفظاً من ذلك، وهو ما يتجلى أيضاً في تعميم تحريم الربا على الفائدة وذم الادخار (الاكتناز). وهو موقف لا يمكن التهوين من شأنه لأنه ينطوي على رفض الحدائث بحسب رأي فيبر الذي وصف الفائدة بأنها «أرقي شكل للعقلانية الإنسانية».

ضمن السجال الدائر حول الرأسمالية في العالم العربي يلعب الجدل بخصوص تدخل الدولة في الاقتصاد دوراً حاسماً. من البديهي أن لا أحد ينفي بأن نجاح عملية التنمية المستدامة يتطلب دولة قوية، بمعنى دولة غير فاشلة وغير فاسدة وقادرة على فرض القانون في كل المجالات وعلى الحد من التشوّهات والاختلالات الاجتماعية والبيئية الناجمة عن مظاهر الجشع في جني الأرباح التي يفرزها اقتصاد السوق الحر في أحيان كثيرة. وثهذا ما لخصه الاقتصادي المصري المعروف حازم الببلاوي في كتابه «النظام الرأسمالي ومستقبله» الصادر في عام 2011، أي في فترة «الربيع العربي»، عندما قال «اقتصاد السوق دون دولة قوية وقادرة وكفؤة هو كسيارة بلا كوابح في طريق بلا علامات أو إشارات للمرور». لكن معظم ناقدی الرأسمالية العرب ما زالوا يرفعون لواء الدفاع عن الدولة بمعناها الشمولي، أي الدولة التي تتدخل في كل صغيرة وكبيرة وتلعب دور رب العمل الأكبر عبر توفير فرص العمل لجيش جزار من الموظفين الضروريين والوهميين وتحتكر المشاريع الصناعية الكبيرة وتدعم أسعار الوقود والغذاء وغيرها. ومن اللافت للنظر أن هذا الموقف ينسحب أيضاً على الدولة الربعية. صحيح أنه هناك إجماع على انتقاد الدولة الربعية منذ أن قام حازم الببلاوي في التسعينات بتطوير هذا المفهوم، إلا أن تجليات هذا النقد تختلف كثيراً. فالكثير من الكتاب اليساريين والقوميين يركزون على

الاعتماد الوحيد الجانب للاقتصاد وميزانية الدولة على مصدر دخل رئيسي يتمثل في الأغلب في تصدير ثروات طبيعية إلى الخارج ولا ينتج سوى عدد محدود من المنتجين. وبناء على ذلك فإن القضاء على الظاهرة الربعية يتطلب بحسب وجهة نظرهم قيام الدولة بتطوير قطاعات إنتاجية أخرى وخاصة الصناعة، الأمر الذي يعني عملياً البقاء في حلقة مفرغة وإعادة إنتاج الدولة



يصعب حالياً التنبؤ بنتائج التحولات الجارية في المجال الاقتصادي في العالم العربي بعد الخسائر الفادحة الناجمة عن الصراعات العنيفة والانتكاسات التي رافقت «الربيع العربي» ونهاية الفورة النفطية الثالثة، ولكن من المؤكد أن العملية ستسير بسلاسة أكبر لو تم التخلي عن بعض أوهام النقد المفتعل للرأسمالية التي لا تزال تجد مناصرين لها من مختلف التيارات السياسية والفكرية



الشمولية. في المقابل لا يحظى جانب الإنفاق الحكومي باهتمام كبير على الرغم من أن ظاهرة الدولة الربعية تعني أيضاً أن الدولة ليست في حاجة للاعتماد على المواطنين وضرائبهم الأمر الذي لا يمنح الدولة الفرصة

للطغيان سياسياً واجتماعياً فحسب، وإنما أيضاً القدرة على شراء تأييد فئات واسعة. من الواضح أنّ هذه الدوامية يستحيل الفكك منها دون اعتماد استراتيجية واضحة لتطوير اقتصاد السوق وبما يسمح أيضاً بنشوء طبقة وسطى متنوّرة قادرة على لجم الدولة. بدون ذلك تبقى الديمقراطية حلماً بعيد النال.

بعد نحو سبع سنوات على زلزال الربيع العربي تجد الكثير من الدول العربية نفسها مضطرة للإقدام على سلسلة إصلاحات جديّة وغير مسبوقّة. غير أن هذا التحول لا يبدو طوعياً، وإن كان ذلك لا يقلل من أهميته. ففي تونس ومصر على سبيل المثال، ورغم التباين الشديد بينهما، أوشك الوضع الجديد على الإفلاس الأمر الذي أجبر النخب الجديدة على مراجعة أسعار الصرف وسياسات دعم الأسعار وقوانين الضرائب والاستثمار وإعادة هيكلة القطاع العام وغيرها من القضايا التي كانت تعتبر على مدى عقود بمثابة أبقار مقدسة لا يجوز المساس بها حتى لو كانت تأكل الأخضر واليابس. تطور مماثل ولكن لأسباب أخرى يلاحظ أيضاً في معظم الدول النفطية ومنها مثلاً السعودية والكويت والعراق والجزائر حيث تدفع أسعار النفط المتدنية منذ منتصف عام 2014 نحو تبني إصلاحات اقتصادية جديدة.

يصعب حالياً التنبؤ بنتائج التحولات الجارية في المجال الاقتصادي في العالم العربي بعد الخسائر الفادحة الناجمة عن الصراعات العنيفة والانتكاسات التي رافقت «الربيع العربي» ونهاية الفورة النفطية الثالثة، ولكن من المؤكد أن العملية ستسير بسلاسة أكبر لو تم التخلي عن بعض أوهام النقد المفتعل للرأسمالية التي لا تزال تجد مناصرين لها من مختلف التيارات السياسية والفكرية. بطبيعة الحال لا يعني ذلك تحريم نقد الرأسمالية، لأنه بدون النقد، وكما أكد ماركس نفسه، لا يوجد تنوير.

كاتب من العراق مقيم في برلين



مصير الدولة الوطنية في ضوء التحولات العاصفة

خطر أبودياب

مع اقتراب إنهاء سيطرة داعش على أراضي دولته المزعومة في العراق وسوريا، وبعد معركة كركوك شكل تلاحق الحشد الشعبي العراقي وقوات النظام السوري والمليشيات الموالية لإيران في معبر البوكمال تأكيداً على مشروع «الهلل الإيراني حتى البحر المتوسط». وتأتي المستجدات الأخيرة مع تركيز سيطرة حزب الله العملية على الدولة اللبنانية، وتغول الحوثيين على الدولة اليمنية لكي تؤشر إلى بدء فصل جديد من الصراع المفتوح في الشرق الأوسط وشبه الجزيرة العربية نتيجة مشروع الهيمنة الإيرانية الذي استفاد من حرب العراق ومن تلاشي الدولة السورية واحتواء الدولة في لبنان.

والعشرين العالم العربي هو «الرجل المريض» هذه المرة. ولذا يبقى هذا العالم هو المهدي في الأساس، أسير ضعف بنيوي وتفكك في وقت ارتسام تقاسم استراتيجي جديد يمكن أن يمر على حساب اللابيين العرب خصوصاً أن النظام الإقليمي العربي تهاوى مع حرب العراق في 2003 لصالح إسرائيل وإيران وتركيا، ولأن الانكشاف الاستراتيجي العربي تفاقم في السنوات الأخيرة خلال حقبة براك أوباما وتصاعد الدور الروسي.

لقد تبلور حلف ثلاثي عراقي-إيراني-تركي في مواجهة نتائج الاستفتاء على استقلال كردستان في شمال العراق. هكذا من قلب الشرق الأوسط إلى أوروبا (كاتالونيا وغيرها) برز تحدي الهويات والنزعات القومية داخل دول متعززة أو غير قادرة على إعلاء شأن المواطنة أو تنظيم التعددية.

في هذه الحقبة المتسمة بتصعد العولة والتحويلات الجيوسياسية في أكثر من مكان لم يعد نموذج الدولة الوطنية الكلاسيكي صالحاً لكل زمان ومكان، كذلك لا يمكن تطبيق حق تقرير المصير عملياً أو تلقائياً لكل من يطالب به، خاصة إذا كانت مقومات

يمكننا استخلاص علامات مشتركة لجهة يقظة الاتجاه القومي ومصاعب الدولة المركزية وكذلك في طرق المعالجة الملتوية أو الاستفزازية من هذا الجانب أو ذلك، ناهيك عن انعكاسات توزيع الثروة وتقاسم الموارد. بيد أن الوضع الإقليمي الملتهب حول كردستان ضمن بركان الشرق الأوسط، لا يقارن بالجوار المستقر لإقليم كاتالونيا داخل اتحاد أوروبي ينقصه التنبه لظواهر انفصالية بنظره مع خشيته من امتداد العدوى إلى دول أخرى في إيطاليا وبلجيكا وفرنسا وغيرها. لذلك، لا بد من التمهيد في جذور كل مشكلة على حدة ومحاولة إعطاء أجوبة متناسبة لا تهمل النزعة الطبيعية في حق تقرير المصير للكثير من الشعوب (الفلسطينيون والتتار والهنود الحمر والأبوجينيز وغيرهم الكثير) ولكنها لا تستعجل انقراط عقد الدول وعدم الحفاظ على وحدة أراضيها.

تاريخياً، تعتبر الدولة ظاهرة القرن العشرين بامتياز وقد تصاعد عدد الدول من 43 دولة عضواً في عصبة الأمم في 1920 إلى 195 دولة عضواً في منظمة الأمم المتحدة في 2012، علماً أن مرحلة ما بعد نهاية الحرب الباردة شهدت تضخماً في عدد الدول من 159 دولة في 1990 إلى 189 دولة في العام 2000. من جهته، لم يشذ العالم العربي عن القاعدة العامة في بروز ظاهرة الدول إذ أن غالبية دوله نشأت في القرن الماضي كنتائج لتفكيك الإمبراطورية العثمانية ونزع الاستعمار الأوروبي لاحقاً. وفي السياق التاريخي يمكننا القول إن «الصحة العربية» المنطلقة من تونس هي ثالث محاولة نهضوية للتخلص من الانحطاط والاستبداد وبناء أنموذج إسلامي أو تحريبي أو تحديثي جديد تبعاً لأطروحات هذا التيار الفكري أو ذلك. كانت المحاولة النهضوية العربية الأولى في أواخر القرن التاسع عشر وكانت ردة فعل على الاستبداد العثماني، وكانت المحاولة الثانية مع التيار القومي العربي الذي بلور مشروعاً نهضوياً كرداً على النكبة في فلسطين، لكن

هزيمة حزيران 1967 وانعدام الحريات الأساسية قوضا هذا المسعى. وما المحاولة في بدايات حراك 2011 إلا نتاج نهج غير أيديولوجي رداً على مأزق عدم وجود ديناميكيات قادرة على التغيير والخلاص من الدولة العربية أمنية الطابع والتي كانت النموذج الأكثر رواجاً للدول الوطنية في عهدة السلطويين والمؤسسات العسكرية والأمنية.

مع كل منعطف في زمن الهزات العربية كثر الكلام عن إعادة رسم الخرائط وعن تجاذبات أو ترتيبات دولية جديدة. لكن عدم تبلور صورة المشهد الإقليمي النهائي في سياق المخاض المستمر فصولاً وعدم اتضاح مصير وحدة الكيانات في مستقبل منظور نلحظ استمرار تحطيم الدول المركزية استناداً إلى مخاطر امتداد نزاعات الشرق واليمن وصلتها بمصالح إيران وإسرائيل وتركيا وروسيا والولايات المتحدة الأميركية وسواها من أطراف لعبة الأمم. أما في ليبيا واليمن فتتلاقى حروب الآخرين مع الصراعات الأيديولوجية والقبلية والجهوية لكي تترك آثارها السلبية على وحدة المجتمعات. هكذا بدل تبشير تحوّل عربي ايجابي كانت تلوح في أفق 2011 يبرز اليوم واقع سياسي معقد ربما يجعل مفهوم الدولة القومية متضارباً مع العالم العربي الجديد الناشئ. لذا لا بد من مشروع ديمقراطي عربي ينهل من التراث العريق ويتأقلم مع متطلبات الشمولية في عالم تسوده التجمعات الكبرى، خصوصاً أن الحلول للأزمات ضمن إطار الكيانات لم تكن ناجحة. إن الشرعية الدينية ليست كافية لوحدها ولا يجوز أن تغطي أيديولوجيتها على عناصر الدولة القومية الناجحة: الشورى، الديمقراطية، الاعتراف بالآخر، الاستقلال الاقتصادي، النمو المدعوم ذاتياً، والأمن السياسي داخل الحدود الوطنية.

يرتح كل ذلك تساؤلاً رئيسياً حول السيناريو الأكثر ترجيحاً بالنسبة إلى مستقبل نموذج الدولة القومية عبر نهايته أو تأقلمه وتحوّل لدولة مختلطة تعددية لا مركزية تسمح

بتلبية مطالب المجموعات الإثنية والمكونات الأقلية، مما يتيح حسب بعض المعنيين تحديد السمات الرئيسية للنظام العربي المشرفي بشكل فيدرالي. يستند هؤلاء إلى تطوير علماء القانون الدستوري نظاماً أصح للمجتمعات التعددية من نظام الدولة الموحدة. وقد قطع هؤلاء بأن الفيدرالية هي التنظيم الأمثل لها. يبدوون بمسح الواقع ويقفون على مظاهر التنافر في المجتمعات موضع البحث: هل هي عرقية، هل هي لغوية، هل هي تاريخية، هل هي دينية أو مذهبية؟ وينطلقون منها لرسم نظام دستوري ينظم العلاقة بين هذه القوى على قاعدة تخفيف التوتر وربما إزالته بإلغاء كل فئة ضمانات دستورية وحدودا وصلاحيات. يقيمون مؤسسات محلية تخطط وتشرع في أطر معينة تطمئن كل مجموعة إليها وتحقق وربما تنزع التوتر والتريب بين المجموعات مضفية بذلك استقراراً هو أساس النمو الاقتصادي والخدمات الإنسانية. الفيدرالية هي النظام الأكثر انتشاراً في العالم، المتطور منه والذي على طريق التطور، المجتمعات كثيرة العدد التي تعيش في أوطان شاسعة متمادية أسوة بتلك صغيرة العدد ومحدودة الرقعة، المجتمعات ذات الخلفيات الدينية المختلفة ومتعددة الأعراق، كلها، سواء بسواء، وجدت حل أزماتها في إطار الدولة الفيدرالية.

ربما يشكل هذا الطرح مخرجاً لائقاً وعملياً للحفاظ على كيانات الدول ووحدتها مع تحديثها، شرط ألا تكون المطية للتقسيم والمزيد من التفكيك. وربما يتيح ذلك حلاً للنزاعات في منطقة مضطربة بامتياز.

كاتب من لبنان مقيم في باريس

اليقين الزائف العرب والعلمنة والمجتمع المفتوح

نبيل دبابش



مياسة محمد

كثيرة هي المحاولات التي تريد أن تجعل من مشروع العلمانية حبيس الفهم المزيف (محمد عابد الجابري، عبد الوهاب المسيري، حسن حنفي) وكثيرة هي البرامج السياسية التي ليس في مقدورها تأسيس دولة بالمعنى الحديث (مشروع الإسلام السياسي)، دولة تحضن الجميع على اختلاف عقائدهم ومواقفهم السياسية أو اختياراتهم الفلسفية، فالمعنى المتداول للدولة - في المنطقة العربية- يفهم في الغالب كصورة موسعة للعشيرة أو في مجتمع الكنتونات المتقاتلة التي تعيش على الغزو والتسبي.

بعينها. لا أمل في الاختيار الأيديولوجي وما يعد به من حلم مبنّي على الكذب والكره والتفرقة والأمان والتشرد والجهل، ويجب أن نؤمن بتأسيس دولة حديثة بمؤسسات حديثة ومن العبث اعتبار الماضي يقدم مشاريع صالحة لعالمنا ومشكلاته. أن نعيش عصرنا كمجتمعات فاعلة لا يمكن أن يتحقق إلا بالمساهمة في صنعه بدل اختيار التوقوع والانعزال. فالتاريخ لا يرحم ذلك الشكل من الاختيارات والتي من دونها يندثر العربي ولن يبقى سوى اسمه في الأرشيف.

الدولة مؤسسة اجتماعية وسياسية أهم ميزة يجب أن تتوفر فيها هي عنصر الحيادية وخدمة الجماهير الواسعة، فلا يمكن أن يؤتمن الفقيه على مستقبل الجماهير وليس من الطبيعي أن تمنح له كل هذه الصلاحيات ليقرر في كل شأن. فالدولة الحديثة هي دولة يسهم في بنائها رجل القانون والخبير. أن الأوان لنرى التغيير في أنظمة لم تكن أبداً وفتية لتطلعات شعوبها. فالتغيير لا يأتي من خارج الحدود وقد جربناه وعرفنا ما يشكله التواجد الأجنبي على أراضيها. كاتب من الجزائر

تربوية ببرامج لا صلة لها بما ينتج في عصرنا. الجدار الثالث ويتمثل في إضفاء القداسة على القراءة الأحادية للنصوص المقدسة، واعتبارها التأويل الصحيح في مقابل محاصرة كل الرؤى الأخرى والتضييق على المنتسبين إليها باسم «الفهم الصحيح لإرادة السماء». السلطة السياسية بما تنشده من ضمان للشرعية والفهم الخاطئ للسلم المدني الذي تدافع عنه نراها منخرطة - من خلال وسائل الإعلام والمؤسسات التربوية وسلطة البوليس- في الصراع الديني لصالح بعض القناعات وهو ما يتنافى كلياً مع المشروع الجمهوري الذي تتبناه. تجاوز هذا الجدار يكون باعتماد مادة جديدة في الدستور نصها «الدين ملك الجماهير وليس للسلطة الوصية حق تبني موقفاً دينياً، بل مهمتها ضمان الحرية الدينية وحماية حرية الفكر وذلك في إطار احترام النظام العام». القانون هو المادة الوحيدة التي تتبناها السلطة في سبيل حفظ النظام العام، ولا يمكن أن يكون القانون مستمداً إلا من الإرادة الجماعية. من حق كل الأديان والمعتقدات أن تتمتع بحقها الكامل في الوجود في إطار جمهوري يكفل لها

مشروع يخيف الكثير، يتوجس منه اللاشعور السياسي والعقائدي لأنه في الغالب يقرأ مرتبطاً بأحداث مؤلمة دون محاولة فهم طبيعة البيئة التي أنتجته، وقد يقرأ وفق ماضٍ لا يمت له بصلة مباشرة ولا يقرأ من خلال ما قدمه للإنسان المعاصر من ضمانات حقوقية. بناء دولة بمعايير حديثة لا يزال غامضاً لدى بعض الأتلاجنسيا العربية وهو لصيق بعقدة القرون الوسطى التي عجزت الإرادة السياسية والثقافية التملص منها. لن نصل إلى نتيجة مفيدة لو أتبعنا ما ذهب إليه العديد من الكتاب العرب، ممن اختزلوا السؤال في البحث عن تعريف مناسب أو في الحديث عن أخطاء الكنيسة في أوروبا، ومن ثم خنقه لأنه يحجب إرادة السيطرة التي يتمتع بها جمهور مذهبي واسع ويجعل الجميع على اختلاف انتماءاتهم الإثنية أو العقائدية متساوين أمام القانون. العلمانية ليست مشروعاً منتهاياً يخدم مصالح طائفة أو جماعة أو أطماع إمبريالية، بل هي وسط اجتماعي وسياسي وفكري القصد منه ضمان حق المواطنة الفعلية للجميع، وخضوع الكل لسلطة القانون في سبيل تحقيق «العيش المشترك» المنشود.

من فيلم أو نص في رواية فقد انتهى زمن العقل المطلق المعصوم والمحتكر للحقيقة. الجدار الثاني ويتمثل في استمرار الشكل الشمولي لممارسة السلطة السياسية وما تمارسه من إقصاء اجتماعي وسياسي واعتمادها في المحافظة على الشرعية على البنية العشائرية والخطابات الدينية. عجزت الدولة الوطنية عن أن تكون دولة للجميع ومنبثقة عن إرادة الجماهير بما صنعه من فروق اجتماعية وإثنية. ليس المطلوب ديمقراطياً تصالح الأديان ومن ثم تقاسمها الفضاء العام، بل المطلوب هو إيجاد أطر تشريعية تجعل من ممارسة القناعات الدينية أمراً شخصياً لا يسهم في زرع الفتن أو التضييق على الحريات الفردية باسم «إرادة الإصلاح» أو «امتلاك الشرعية» أو «محرابة الفساد»... ليس للدين أن يقرر ما يكون عليه الفضاء العام ولكن من حق كل شخص مهما كانت قناعاته أن يمارسها في الفضاء العام طبقاً لأحكام قانونية.

إن أخطاء الدولة الوطنية وليدة مرحلة ما بعد الاستقلال تتمثل في كونها لم تفهم من الديمقراطية إلا صورتها المشوهة والتي تقتصر على اعتماد مؤسسات شبه حديثة بذهنية تقليدية ووسائل إعلام ومؤسسات

إنها فلسفياً مشروع يسمح للعقل المتفتح الولوج إلى عالم المعرفة دون خوف أو متابعة، متجاوزاً كل أشكال الانغلاق وكل أصناف الإقصاء التي تريد أن تتركه حبيس الماضي وحبيس أشكال من الطابو التي لم يعد هناك ما يبرر بقاءها. من أجل مقارنة منهجية للسؤال، نقول إن العلمنة هي تجاوز لثلاثة جدران:

الجدار الأول ويتمثل في قناعة امتلاك الفهم الصحيح ومن ثم العمل على تشويه الرأي المعارض ومنعه - بكل الوسائل المتاحة والبوليسية على الخصوص- من حق الوجود والتمتع بحقوق المواطنة الكاملة. الاعتقاد في امتلاك اليقين الذي لا يقبل الشك هو أخطر ما يمكن أن يصيب العقل وهي أزمة معرفية لا تشجع أبداً على الانخراط في التاريخ الذي يصنع باستمرار. إن المعرفة إنجاز بشري تقوم على المشاركة والحوار والنقد والشك، ومن دون ذلك لا يمكن إلا أن تكون عائقاً إيستمولوجياً واجتماعياً. الاختلاف ليس جرماً بل خنقه والتضييق عليه هو ما يمكن اعتباره جنائية. من حق الصحفي والكاتب ورجال الفن والسينما أن يتمتعوا بالحرية والحماية الدستورية ومن غير المعقول أن نحاكم بعضهم على قصيدة شعر أو مقطع

الذكورية الدينية

خزل الماجدي



إخفاق العقل العربي في التخلص من أوهامه، كلِّها، إلى حاضنته الكبرى الإسلامية والتي بلغت فيها الذكورية أقصى ذروتها، فالمتون الإسلامية لا تتيح للمرأة أن تتساوى مع الرجل مطلقاً، وهي تنظر لها على أنها وسيلة للتكاثر والمتعة، وتهتمشها في الحياة الاجتماعية والحضارية بشكل عام، وكلّ كلام غير هذا ما هو إلا تسويق وتبرير وترقيع. الأمور بخواتيمها، كما يقال، وهاهي المرأة المسلمة مغطاة بالسواد ومحتقرة ومشكوك بها ومقصود نفيها في البيت بعيداً عن العمل والدراسة والاختلاط الطبيعي بين الجنسين. وهذا هو الحال المزري الذي وصلت إليه النساء المسلمات في العالم الإسلامي وهنّ في أقصى أشكال التخلف والحيث.

المسؤولون الأساسيون عن ترسيخ كل هذا هم رجال الدين ومن يتملّقهم من الساسة والمشرّعون والحكومات، هؤلاء دمروا مجتمعاتنا وأذاقوها الذلّ والهوان وخصوصاً المرأة التي شكّلت منطقة الصدام الأول لأنهم بذلك يسيطرون على نصف المجتمع، أما نصفه الثاني من الرجال فالتخلف كفيلاً به.

أتعجب من الناس كيف يرضون بهذا الذلّ والحل بين أيديهم؟ هل هناك أبسط من أن يغيّر الإنسان طريقة تفكيره ويتحمل نتائج ذلك لكي ينعم بحياة أفضل تحمل المعنى المشرف للإنسان وعقله.

الفكر النكوصي صنعه فقهاء الأديان بعناية فائقة على مدى قرونٍ طويلةٍ وكانت أجيالهم الجديدة تحتذي خطى أجيالهم القديمة وتكرّسها.. والمطلوب هو قانون مدني يضع الجميع تحت طائلته ويعاقب من يخالفه.

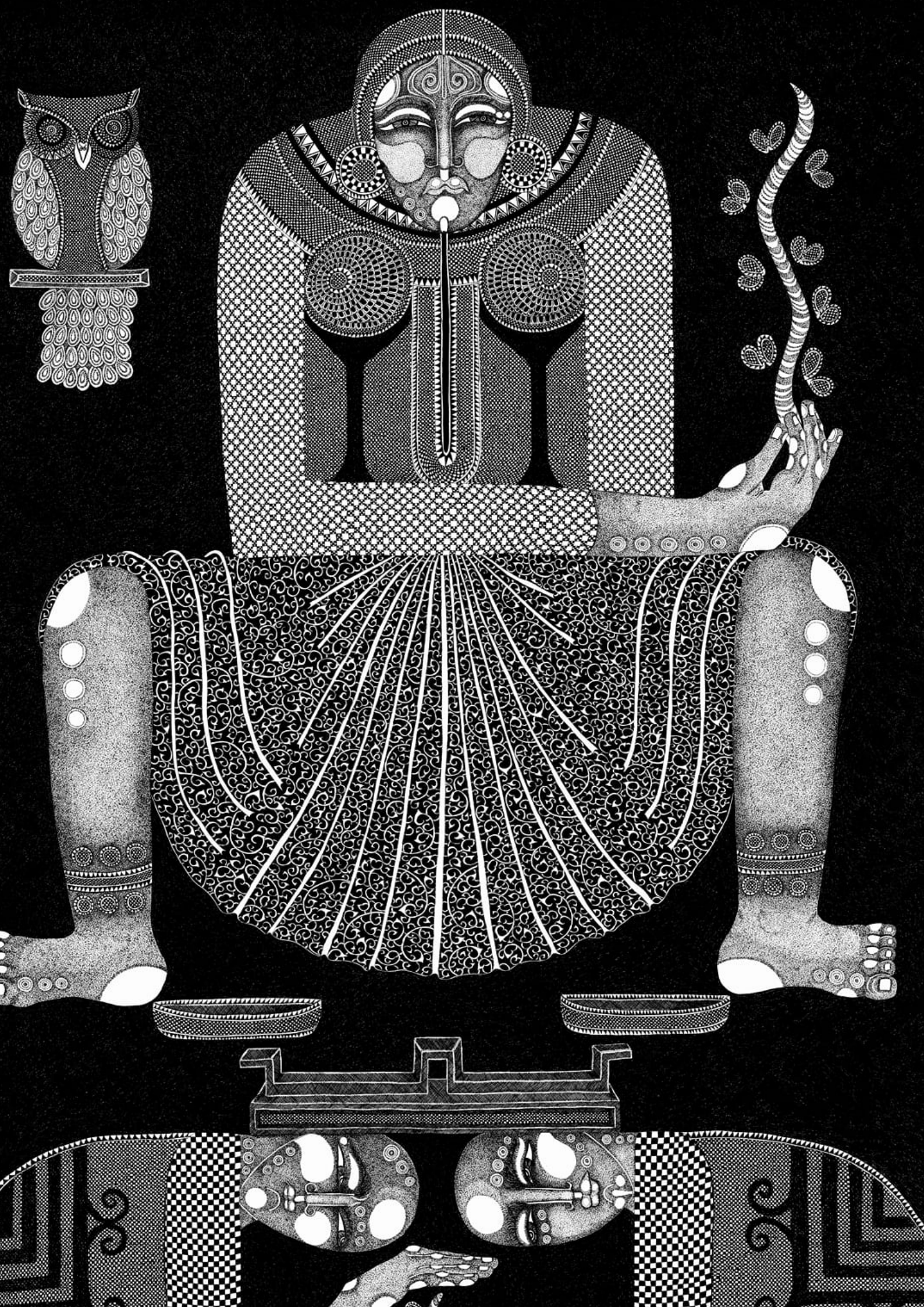
إن الإسلام «شرعن» (من الشريعة الدينية) دونية المرأة، كما أن الحضارات القديمة والديانات الوسيطة (اليهودية، المسيحية، الإسلام) امتهنت المرأة كلياً، فيما عدا حضارتين فقط (السومرية/

البابلية والمصرية)، لكن الحضارة الغربية الحديثة بدأت ببناء الأسس والقوانين المادية لحرية المرأة على مدى خمسة قرون، وما زالت تطمح في إزالة ما يعوق حرية المرأة وانعتاقها.

من ثم فإن أفضل ما يجب البدء به هو فضح الذكورية الدينية منذ الانقلاب الذكوري الأول في العصر الحجري النحاسي (الكالكوليت حوالي 5000 ق.م) ووصولاً للذكورية الإسلامية التي هي ذروة هذا الحدث.. ولا بد من معرفة الطريق الذي جعل الرجل في الغرب ابتداءً من عصر النهضة إلى اليوم يخضع لفكرة مكانة المرأة الهامة في المجتمع وضرورة تحررها ويقتنع بها. خاصة وأن الفكر النكوصي صنعه فقهاء الأديان بعناية فائقة على مدى قرونٍ طويلةٍ وكانت أجيالهم الجديدة تحتذي خطى أجيالهم القديمة وتكرّسها.. والمطلوب هو قانون مدني يضعهم ويضع الجميع تحت طائلته ويعاقب من يخالفه.

لا بد أن تتمتع الحركات النسوية بفهم علمي وتاريخي عميق للعلاقة بين الرجل والمرأة على مدى التاريخ، ومنها حاضرنا المعاصر وتحديداً في منطقتنا العربية الملتبسة.. الفهم العام لموضوع المساواة والمطالبة بالحقوق فقط ليس كلّ شيء، يمكن أن تقوم به منظمات نسوية متخصصة، وإذا جرى تكريس الأمور بهذه الطريقة فقط فلن نحصل على ما نريد، لكن العمق الثقافي لفهم العلاقة بين الرجل والمرأة ستضيء الكثير من الموضوع وستشخص الأسباب وتصحح مسارات التاريخ الحادة والضيقة.. لا بد من تثقيف الرجل أيضاً وجعله يتفهم كيف حصل كل هذا ولماذا؟ المرأة اليوم، في مجتمعاتنا العربية وصلت إلى أقصى حدود الخسارة في حقوقها ومكانتها وحولتها الأحداث إلى الهامش وتكرست وظيفتها المنزلية على حساب تعليمها وحريتها.

شاعر وباحث من العراق



أحلام وردية وأوهام فاوستية

تونس الحداثوية تنتج الدواعش

فهومي رمضاني

حينما نتناول ظاهرة أنتجتها البني السوسيو-التاريخية بتظافر مع البني الثقافية والاجتماعية، فإن الواقع سيكون أصدق إنباء من الكتب. ولا أنكر أن تناول هذه الظاهرة لا يخلو من تشعبات وتعقيدات، إن لم نقل مازق فكثيرا ما استبد بي اليأس وأنا أجول في شعاب هذا الموضوع: لقد كانت ظاهرة الدواعش «قضية درايفوس» في تونس بعد الثورة، إذ تحدثت الأرقام والإحصائيات عن أعداد مهولة من الشبان التونسيين الذين التحقوا ببؤر التوتّر لنصرة الدولة الإسلامية تحركهم في ذلك أحلام وردية وأوهام فاوستية.

هذا كله جعل تونس تقريبا في مقدمة الدول العربية التي أمدت داعش برأس مال بشري لا بأس به. فلا ضير إذن أن يثير ذلك تساؤلات واشكاليات ما انفكت تملأ الأنفوس حيرة والعقول أرقا. فانكبّ بذلك علماء الاجتماع على دراسة هذه الظاهرة ولكن بدون العودة إلى فهم الواقع التونسي تاريخيا أي بمسألة التاريخ التونسي. في هذا الإطار لا بد من الاعتماد على مقاربة سوسيو-تاريخية يعود فيها المؤرخ إلى غياهب التاريخ ليكتشف البنى المستترة التي تعمل وفق نظام هادئ لكنه صارم؛ ذلك هو تاريخ الذهنيات. فهل هو كفيل بأن يجعلنا نفهم هذه الظاهرة. إذ كيف لبلاد مسالمة عبر التاريخ أن تنتج هذا الكم الهائل من الأفكار المتطرفة؟ كيف يمكن لتونسي عاش في بلاد متحررة فكريا أن يكون بهذا الانغلاق والتعصب؟ هذا هو ما سنحاول الإجابة عنه.

العودة إلى الجذور أو «الحفر في قاع الخابية»

لا تخلو مسألة التاريخ من متعة إذ تجد نفسك تهوي بفكرك نحو عصور سحيقة ضاربة في القدم فتكتشف بذلك التونسي الفينيقي والتونسي القرطاجي والتونسي

البونيقي، فكأنك تحفر حقا في واقع أبعد غورا وأعمق جذورا. هذا الحفر في قاع الخابية يمكننا من فهم التونسي العتيق الذي لا يزال حاضرا في مخيال التونسي الفيسبوكي ابن القرن الحادي والعشرين.

تستوقفنا في العهد القرطاجي ظاهرة خطيرة تدرج ضمن الخصائص الدينية لقرطاج البونية: ألا وهي ظاهرة القرابين البشرية، فهذه الظاهرة السامية (ظهرت في بلاد كنعان وفينيقيًا القديمة) أثبتت النصوص التاريخية والنقائش وجودها عند القرطاجيين على الرغم من الجدل المحتدم الذي لا يزال قائما إلى اليوم بخصوص إثبات وجودها أو نفيه. وعلى كل فإن حضور ظاهرة حرق الأطفال وتقديمها كقرابين بشرية للآلهة تثبت شدة إيمان المجتمع البوني آنذاك، فهو قادر على التضحية بأغلى ما يملك إرضاء للآلهة. فلماذا كل هذا العنف الديني؟ ألا يقودنا ذلك

للحديث عن أن التونسي القرطاجي المتعصب للدين لا يزال يعتمل داخل ذهنية التونسي اليوم؟ ألم تحرك الشباب التونسي حماسة دينية غير مسبوقه للالتحاق بداعش؟ الأمر يبقى محل نقاش.

نتنقل الآن إلى العهد الروماني لتستوقفنا الحركة الدوناتية والتي مثلت خروجًا على

الكنيسة القرطاجية وثورة آنذاك. تروي المصادر التاريخية تعصب وعنف هذه الحركة فحتى القديس أوغسطينوس فشل في ثني عزائم معتنقيها. مرة أخرى نجد التعصب والعنف الدينين حاضرين بقوة في الشخصية التاريخية التونسية.

أما في العصور الإسلامية فقد شهدت منطقة الغرب الإسلامي في القرون الأولى ما يسمّى بثورات الخوارج وعلى الرغم من الأسباب الاقتصادية والاجتماعية التي حركت هؤلاء للثورة على السلطة فإن العقيدة الخارجية لم تكن تتسم بأي نوع من التسامح: فالخوارج هم في الأصل القراء الذين خرجوا على علي بن أبي طالب متهمينه في ذلك بالكفر والفسوق لينتهي بهم الأمر إلى تكفير المسلمين قاطبة.

ما أردت أن أميط اللثام عنه هو أن الحفر في الجذور التاريخية للشخصية التونسية يجعلك تكتشف ممارسات لا تقل عنفا عن ممارسات الدواعش الآن. فهل كل هذه التراكمات لا تزال تفعل فعلها اليوم؟ ألا نرى شبابا يكفر المسلمين جميعا مثلما كان يفعل الخوارج تماما؟ النقاش يبقى مفتوحا.

نتنقل الآن إلى الكشف عن بعض التناقضات التي تعصف بالشخصية التونسية اليوم.



هذا التزل

إذا كانت الحداثة الغربية نتيجة سيرورة تاريخية طويلة امتدت منذ نهاية العصور الوسطى مروراً بالنهضة الأوروبية والتحولت السياسية وصولاً إلى الثورة الصناعية، فإن التحديث الإسلامي كان هجيناً وسطحياً، إذ لم يعمد المفكرون إلى تحديث الإسلام -الذي كان في حاجة لرؤية عصرية وجديدة- تستأنس بمنجزات الحداثة الغربية للالتحاق بركب الحضارة- وإنما إلى أسلمة الحداثة. وهذا كله فرض فرضاً ولم تفهم المجتمعات وخاصة الطبقات الشعبية ماهية التحديث وبقي في النهاية فوقياً مقتصرًا على النخب السياسية ورجال البلاط والفقهاء والعلماء. هذا يقودنا للحديث في مسألة أخرى، ألا وهي مسألة التعليم في تونس. فالإجراءات التونسية ولكن هناك إجراءات أخرى كثيرة أحدثت شرخاً عميقاً في الشخصية التونسية.

حاضرة بقوة في المخيال الجمعي التونسي، وكما لا ننسى كذلك النظرة التقديسية للإسلام والتاريخ الإسلامي عموماً، وبعضها في ذلك فراغ ثقافي ولكن أيضاً نفسي. فبعد الثورة وأمام فشل السياسي في تحقيق وعود الشباب وجد هؤلاء أنفسهم في فراغ نفسي عميق. فهم أمام واقع محبط انتصرت فيه الإمبرياليات العالمية فوجدوا في داعش متنفساً لهم بما يستحضر هذا الأخير من محاكاة للدولة الإسلامية في صدر الإسلام. كل ذلك دفعهم دفعا زرادشتيا نحو الالتحاق بالدولة العصرية لأبي بكر وعمر وعثمان وعلي: دولة البغدادي.

نلاحظ كذلك انعدام التماسك الذي يظهر بقوة في الشخصية التونسية حينما نتناول خاصة حركة التحديث. فقد أفاق المسلمون على صدى مدافع نابليون وهي تدك طوابي الإسكندرية معلنة عن قيام الحداثة الأوروبية التي أنتجت علما وثقافة وحضارة ولكن أيضا أسلحة وقوة وجبروتاً. وقد انطلق التحديث في تونس في العقد الثالث من القرن التاسع عشر ليتمد إلى العهد البورقيبي: لكن كيف كانت آثاره في شخصية التونسي؟

كاتب من تونس

معتقل الاحلام

تمثّلات سردية لواقع عربي فادح

بن علي لونيس

ما الواقع؟ أقصد تحديدا التساؤل عن طبيعة الواقع الذي ننتمي إليه. لا أنوي رصد الطبيعة الفلسفية للمفهوم، بقدر ما أجدني مهتما أكثر بالواقع العيني الذي أتعاطاه يوميا أو الذي يشكّل المشهد اليومي لحياتي الخاصة. ومن جهة أخرى يهمني تمثّلاته السردية في نصوص روائية وأعتقد بأن الرواية، حتى لو أنّها فن التخيل بامتياز، فهي الفنّ المنتبه للواقع في تفاصيله حتى المبتدلة منها.

ثمّة واقع ثابت يقاوم التحوّل والتغيير وهو الذي ننتمي إليه سوسيوولوجيا وثقافيا وسياسيا. وفي المقابل هناك واقع متحوّل ومنتمى، وجسور ينادى عن التكلّس، وهذا واقع لا واقعي ينتمي أكثر إلى منطقة الحلم، على الرغم من أنّ شروط تحوله العنيف باتت واضحة.

فداحة الوهم

ما يسمّى بالربيع العربي، كمثال راهني، خلق الوهم بالثورة على الواقع، وقد أفرز طيلة سنوات الحراك تحولات شكلية في واقع العرب، وعلى الرغم من عنف الحدث التاريخي إلا أنه كان عنفاً مجانياً، أعطى شرعية أكبر للأنظمة الكليانية لكي تجدد جلدتها فقط، في مشهدية مسرحية مأساوية في أفقها الإنساني الملبّد.

أما بالنسبة إلى المجتمعات التي لم تطلها، بعد، نيران هذه الثورات فقد جعلت من الأخطاء التي ارتكبت طيلة سنوات الحراك الشعبي فزاعة لتهريب الشعوب التي أحسّت بأنّ عصرها قد ولى وأنّ عصرها جديداً سيبزغ مثل فجر بهي، والغاية كانت قتل الحلم في مهده!

ما زال الواقع نفسه يعيد إنتاج نفس قيم الأنظمة السابقة، وما زال حق الفرد في

أن يعيش متصالحا مع ذاته ومع رغباته وأحلامه وهما بعيد المنال، إذ لا يمكن استبعاد من الذهن هذه الصورة الاستعارية التي تصوّر الواقع العربي في صورة معتقل كبير تراقبه عيون لا تنام، تراقب حتى حركة الأحلام داخل العقل الباطن للفرد. إنّه واقع قمعي نفذ إلى المناطق العميقة في النفس لأجل التحكم في مشاعرنا وعواطفنا وأذواقنا، وبامتداده إلى هذه المناطق القصية يكون قد أطبق قبضته على كلية الإنسان. في ظل هذا الواقع يحدث أن ينتاب الفرد إحساس ملازم بلا جدوى وجوده برعب بارد يتجلى له حتى في الظلال التي تمر بالقرب منه، وحتى وهو يفتح النافذة على مشهد رصاصي بارد لوجود بانس تؤثته جموع «تتسرمن» بإيقاع بليد.

حيونة الإنسان عربيا

لقد قرأتُ باهتمام كبير كتابا مربكا وخطيرا، يحمل عنواناً لاذعا هو «حيونة الإنسان»؛ العنوان لوحده يومية بخبت ذكي إلى هذا الواقع المتردي. والكتاب ألفه الشاعر السوري ممدوح عدوان (1941-2004). يقول الكتاب، بجرأة صادمة، السيرة المغيّبة للواقع العربي، كما خطّتها كتابات -أدبية وسيرية- لسجناء الرأي في السجون العربية الباذخة.

يدعونا عدوان إلى إرهاف السمع بانتباه شديد إلى هذه الأصوات -الحشرجات- التي اندلعت مثل حرائق بأثسة من هامش عربي، هو، شئنا أم أبينا، جزء لا يتجزأ من واقع ننتمي إليه عنوة. نصوص وشهادات لاذعة توقظ فينا إحساساً بمرارة مصير الإنسان العربي في ظلّ أنظمة قهرية وزجرية، تجلس فوق إرادة التاريخ المُختلس.

وإن كانت تجربة السجن من أشد التجارب قساوة، إلا أنها امتحان رهيب إنسانية الإنسان، فقد منحت لنا نصوصاً جريئة أسقطت عن نفسها الكلفة لتعري واقعا أو بالأحرى لتدمّر الزيف الخرافي لواقع ملقّق. تجربة السجن، ولتتعامل مع المفهوم في إسقاطاته الممكنة، هي تجربة صادرة الإنساني في الإنسان. من هنا جاء هذا العنوان الجريء ليعري فداحة المنظومات الدكتاتورية التي حيونت الإنسان.

وضمن الكتاب، كتب الشاعر المغربي عبداللطيف اللعبي -وهناك شهادات كثيرة أكثر لاذعة- يقول بمرارة «إنّ النظام السجني يعمل على تخريب مقومات الرغبة في العيش والعزيمة والفعل. إنّ مجموع هذه الإجراءات تستهدف خلخلة وتعطيل كل الحواس وقدرات النزول» (ص 76).

ما يمكن فهمه من كلام اللعبي أنّ تقنيات

بطرس المغربي



السجون هي نفسها التي يطبقها النظام على من هم خارج أسوار السجون في هذه الحالة فإنّ المجتمع ككل يتحوّل إلى معتقل جماعي.

تهمة أن تكون مواطنا عربيا

نقرأ في رواية وحيد طويلة «حذاء فيليني» (منشورات المتوسط 2016) كيف أنّ الإنسان العربي متهم في انتظار إثبات العكس؛ وتهمة أنّه مواطن لا يحق له أن يتنفس دون أن يأخذ تصريحاً رسمياً من مكتب الأمن القومي. أيّ حركة يمكن أن يقوم بها، مهما كانت بساطتها وعفويتها، تسجّل في تقرير البوليس السياسي كفعل مخلّ بالنظام

السياسي.

وبذكاء رهيب تسلّل الروائي الطويلة إلى دهاليز نفسية الجلاد يطرق أبوابها الموصدة، ويضيء عتماتها المرئية، ليرى العالم بعيونه وكم هو عالم تعيس عالم الجلاد. وفي المقابل، ووفق آلية الاعتراف السردية، ترك ضحايا الجلاد ينتقمون بطريقتهم. سنكتشف أيضاً أنّ الضحايا هم من يصنعون الجلاد.

يباغتنا بطل الرواية (لكن هل هو بطل؟) والذي يُدعى في الأصل مُطاع، والذي سيتحوّل إلى مطيع بقرار سياسي نافذ. قلّت يباغتتنا مطاع/مطيع بسؤال يلخص معضلتنا

العربية: لماذا يتعرّض المواطن للعقاب؟ ألا يبدو سؤاله لاذعا؟ بالنسبة إليّ، هو كذلك، لأننا كلنا نطرح السؤال نفسه: لماذا تكره الأنظمة العربية شعوبها؟ هذا يعني أنّ الواقع العربي هو في قفص الرؤى الكابوسية لكافكا الرهيب.

إنّ ما يحدث في السجون العربية صورة مصغّرة عمّا يحدث خارج أسوارها، إذ ثمّة قمع حيث وأبّت وجهك، وأخطره ذلك النوع اللامرئي من القمع. تزداد شراسة هذا الواقع حين تتدخّل القوى الدينية في المجتمع، لتمنحه شرعية قوية، فما يمتنّ دعامة الزعيم الجائر هو رجل دين



القبيلية هي الجذر الأصلي للعاطفة القومية المعاصرة. وإذا تحدثنا عن علاقة الرجل بالمرأة ندرك بأنّها مجتمعات منتصبة.

تهمة الحياة

يتخيّل شاكر نوري في روايته «كلاب غلغامش» مدينة يقطنها الخالدون، فيضع بطله أمام مهمة خطيرة وهي نقل جثة صديقه أنور المتوفى ودفنها في سوايديا، قريته الأصل، والتي أصابها لعنة الخلود. لم يكن على علم بخطورة المهمة لأنّ إدخال جثة إلى قرية خالدة هو بمثابة تهديد لأمنها العام، فقد سقطت لفظة الموت من قاموس الخالدين واختفت المقابر وبنيت فوقها المراكز التجارية الكبرى.

يقدم لنا نوري رؤية معكوسة للواقع العربي، فإذا كان العربي محروما من الموت في الرواية، بعد اكتشافه لسر الخلود، فهو في خارج هذه السردية التخيلية محروم من الحياة؛ لكن نكتشف أنّ الخلود، كما قد يتوهمه الحاكم الطاغية لعنة ومأساة لا تُطاق. فأكبر مآسي سكان سوايديا أنهم لا يموتون في حين يتوقون إلى الموت لأنه بمثابة السعادة الحقيقية.

في واقعنا العربي تصير الحياة تهمة، وقد تعززت هذه الرؤية أكثر بإرجاعها إلى الجذر الديني حيث الحياة الحقيقية هي حياة الآخرة، أي حياة الخلود، هناك في ذلك العالم الميتافيزيقي. أما مفاتيح ذلك العالم فهي ازدياد الحياة والتعامل معها بحذر شديد.

ننتهي للأسف إلى مجتمعات تغرس فينا كراهية الحياة بل الخوف منها، ويجب أن نتخيّل حجم هذا التراث العتيق من الأحكام التي تلقي بكاهلها على لاوعينا، وكانت الرواية إحدى الأدوات التعبيرية التي استطاعت أن تجسّد فنيا وجماليا هذا الإحساس بعنف الواقع في كل أبعاده المختلفة.

ناقد أدبي من الجزائر

بالتكيف معه والتواطؤ مع النظام السياسي. يقول حليم بركات موصفاً واقعنا العربي «إنّ الإنسان في مثل هذه المجتمعات المستبدة قد يضطر إلى تقبّل واقعه ولعله يفقد الجرأة على أن تكون له أحلام وطموحات تتجاوز عجزه. تلك هي أقصى أنواع التدجين والتهميش والإفقار» (ص 28).

لم يتخلّص العرب من روح البداوة رغم مظاهر التقدم الشكلي، ورغم عقود من محاولات الإصلاح والنهضة والتي باءت بالفشل. إنّ خلف المدن العملاقة مازالت خيام البادية منتصبة في عمق الصحراء، وخلف



ما يسمّى بالربيع العربي، كمثل راهني، خلق الوهم بالثورة على الواقع، وقد أفرز طيلة سنوات الحراك تحولات شكلية في واقع العرب، وعلى الرغم من عنف الحدث التاريخي إلا أنه كان عنفاً مجانياً، أعطى شرعية أكبر للأنظمة الكليانية لكي تجدد جلدتها فقط، في مشهدية مسرحية مأساوية في أفقها الإنساني الملبّد



النظام الاجتماعي والسياسي المعاصرين مازال شيخ القبيلة حياً. مازالت التراتبية القبيلية تهندس وجودهم الاجتماعي، أما مشاعر النخوة والولاء للسلالة فهي تتحكم في كيمياء العواطف والشاعر، فالعاطفة

أجبر، وما يمنح شرعية استمرارية نظام قهري هو إطلاق كلاب الأصولية الدينية لتتشر سمومها في المجتمع وتفشي جواً ملوثاً بالخوف.

ما الذي جعل بطل رواية «عازف الغيوم» للروائي العراقي علي بدر يتخذ قرار الهجرة إلى بلجيكا؟ إنّ الواقع العراقي الكابوسي في عصر سيادة القوى الدينية المتعصبة والتي استغلت غياب الدولة لفرض قوانينها المتشددة.

قرارا الهجرة بالنسبة إلى نبيل عازف التشيللو هو لإنقاذ ذاته المؤمنة بالفن من الانهيار الكلي، فقد رأى أنّ الإنسان العراقي ينهار يوماً بعد يوم، بفعل انهيار مفهوم الدولة الحديثة، وتفتت المجتمع داخليا إلى تشكيلات اجتماعية متناحرة لا تؤمن بالحياة ولا حتى بالفن.

في اللحظة التي اعترضته جماعة من المتشددين، والذين حطموا آلة التشيللو الخاصة به، فهم بأنّ العراق لم يعد المكان الأثير لبناء مدينته الفارابية، وهي المدينة التي آمن بها والتي تقوم على مبدأ الانسجام الكوني، وقد رأى في الموسيقى المنظومة الجمالية القادرة على تحقيق هذا الانسجام. يهاجر إلى بلجيكا لكنه هناك، وفي إحدى ضواحيها، يكتشف وجهاً آخر لأوروبا المهاجرين؛ فلم يجد تلك المدينة المسكونة بهوس الفن والجمال، بل على العكس تماماً اكتشف مدينة غارقة في الفوضى، تعيش فيها جماعات من إثنيات إسلامية مختلفة، لم تتخلّص من جلدتها القديم.

إنه الواقع الذي يعادي أي شكل من أشكال التحرر من ريق الإرث الديني المتعصب، واليوم نعيش هذا النكوص المرعي نحو نقطة بعيدة في لاوعينا التاريخي إلى ذلك الجذر النقي الذي ألهم جماعات الواقع بحلم إعادة ترميم ماضيها المشرق، ولو بالتكرار لحاضرها وترهين مستقبلها.

إنّ واقعا اغترابيا كهذا ينتج أفراداً عاجزين عن مواجهة تحديات العصر، بل وبدل التفكير في إصلاح واقعهم وتغييره يكتفون

جيمي سانتياغو باكا

أميركا التي لي

جيمي سانتياغو باكا (Jimmy Santiago Baca) شاعر أمريكي من أصول هسبانية وأميركية أصلية، ولد في 1952. تخلّى عنه والداه وهو في الثانية من عمره، فتعهدته جدته بالرعاية عدة سنين، قبل أن تودعه للعيش في ميثم. يهرب من الميثم وهو في الثالثة عشرة ليعيش حياة الشوارع، حتى يقبض عليه وهو في الحادية والعشرين من عمره بتهمة حيازة المخدرات، فيقضي في السجن ست سنين ونصف السنة، ثلاثة منها في عزلة مشددة. هناك، في زنزانتة الصغيرة علم نفسه القراءة والكتابة وبدأ في نظم الشعر. كان يبيع تلك القصائد لزملائه مقابل السجائر. وفي لحظة ما، أقنعه أحد رفاقه السجناء بأن يرسل بعض ما يكتبه إلى مجلة «مَدْرُ جونز» التي كانت تشرف على تحريرها، آنذ، الشاعرة المرموقة دنيس ليفرتوف؛ فلم تتوان ليفرتوف البتة، أن قرأت تلك القصائد، عن نشرها فوراً، ثم ما لبثت أن راحت ترسل باكا باحثة له، بعد ذلك، عن ناشر لكتابه الشعريّ الأول «مهاجرون في أرضنا نحن» الذي سرعان ما تلقفه النقاد بمدح كبير. وفي العام 1987 نالت سيرته الملحمية المنظومة شعراً «مارتن والتأملات في الوادي الجنوبي» «جائزة الكتاب الأمريكي»، في فئة الشعر فذاع صيته ليحصل في العام 1989 على «جائزة التراث الهسباني في الأدب». من كتبه الأخرى: هزّات أرضية شافية (2001) وأضرم النار في هذا الكتاب (1999) وفي طريق الشمس (1997) وقصائد الهضبة المستوية السوداء (1995) وقصائد مستلّة من فناء بيتي (1986) وما الذي يحدث (1982). كما كتب سيناريو فيلم، قائم على تجربته الحياتية، بعنوان «محكومون بالشرف»، الذي أصدرته هوليوود في العام 1993 بعنوان «دمّ داخل ودمّ خارج» من إخراج تيلر هاكفورد. وصدرت له في العام 2009 روايته «كأس ماء».

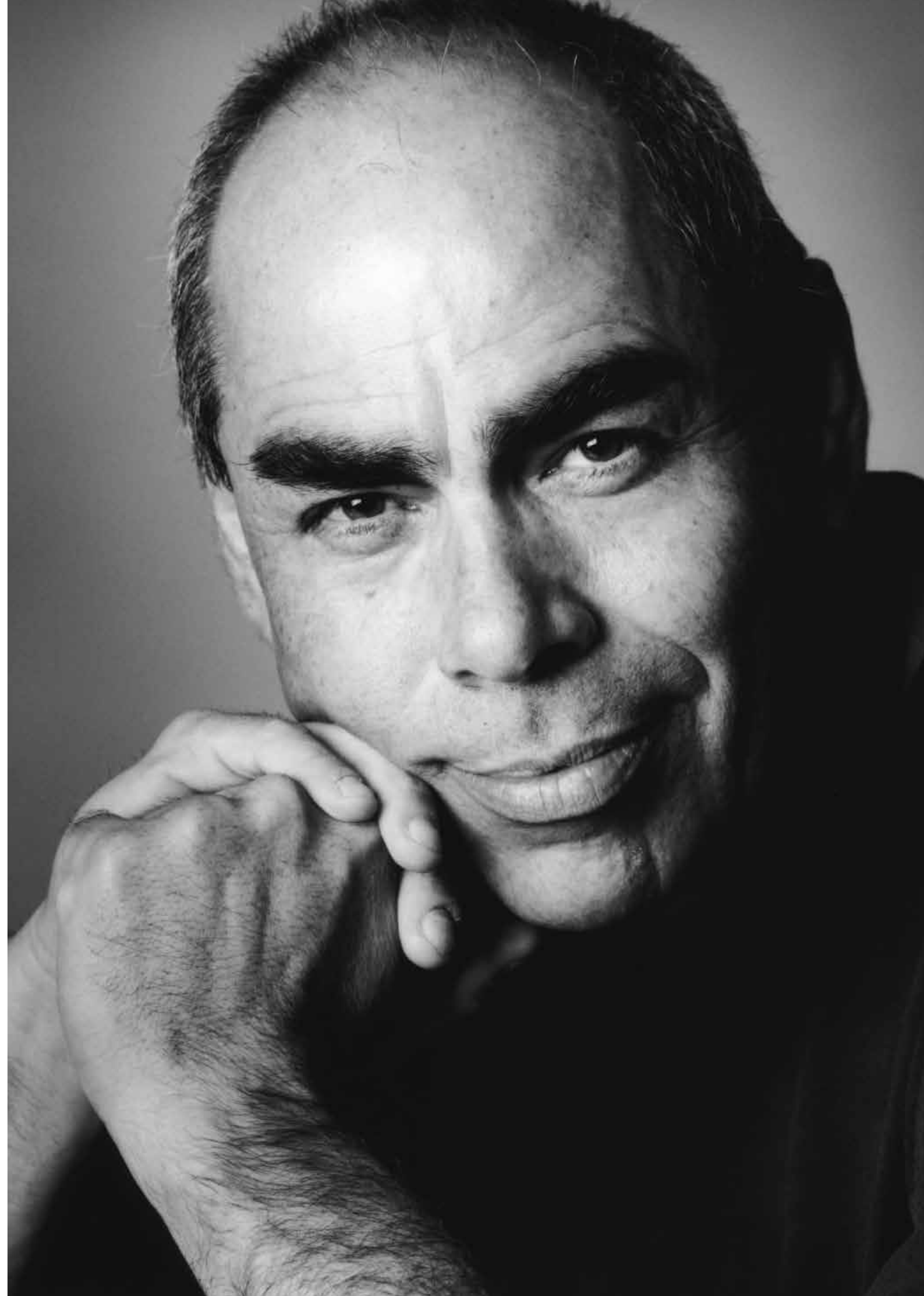
قلم التحرير

من هذا القبيل. يتوجب عليك، لكي تكون شاعرًا حقيقيًا أن تغيب الناس، أن تزعجهم. ألا تكون لديك أجوبة، بل أن تكون الحاضر الشاهد، أن تكتب وتحيا وتجازف، وأن تطلق ساقيك للريح كي تحطم هرمية الحمقى الذين يعدّون أنفسهم أذكاء؛ أن تبسّها ببسًا. أنظر من حولك، وشاهد الخراب الذي منحنا إياه شطارتهم؟ أنظر من حولك وشاهد كيف يحلّون المشاكل عن بُعد، كي لا يوسّخوا أيديهم. الشعراء يتسخون ويذرتون. يصبحون سافلين ولثيمين. الشعراء يعانون. الشعراء لا يفتنون ولا يتودّدون إلى المنجمين وواهب العطايا، ولا ينجنون ولا يذلّون أنفسهم بأن يصبحوا متملّقين ومداهنين ولا عقي أحذية، ولكنهم يخطئون ويمتلكون ماضيًا غامضًا، يشتهون بلهفة ويكرهون، وإنهم لوحيدون ومفعمون بالحياة وبالحيوية وبالشغف. إنهم يعملون مع الأطفال والآباء والمساجين، ولا يتشبّهون بالجاه والمكانة الزائفة، إنهم لا يملكون تأمينا على الحياة ولا يقبلون وجنات القائمين على دوائر اللغة في الجامعات، إنهم يثورون ضدّ المشاريع المزيفة، إنهم آدميون بكل ذنوب الصقر العالق في المصيدة، وبكلّ مسرّاته أيضًا.

الجديد: أنت، إذن، تؤمن بالدور الاجتماعي الذي يقوم به الشاعر؛ أن يكون منهمكًا من الناحية السياسية، أن يناضل، ولا يخضع

الجديد: تخلى عنك أبواك حين كنت في الثانية من عمرك، وفي سن الثالثة عشرة هربت من الميثم، لتعيش حياة الشوارع، ثم يحكم عليك -وأنت في الحادية والعشرين- بتهمة حيازة المخدرات، فتودع السجن المشدد، حيث تعلّمت هناك القراءة وبدأت في كتابة الشعر. هل لك أن تستفيض في الحديث عن هذه التجربة، وكيف «أنقذك» الشعر من ذلك «العالم»؟

سانتياغو باكا: لا شيء ينقذك من أيّ شيء البتة. منحتني الكلمات منظورًا أرى من خلاله، فأحظى بوجهة نظر مختلفة. لقد تعلّمت لأرى الأشياء على نحو مختلف. إنّ فكرة «أن يُنقذ المرء» -الفكرة برمّتها- مفهوم نخبويّ، وهراء لفظي في حدود اللياقة الأدبية أو الكياسة السياسية. يتوجب عليك أن تعمل جاهدًا لتشبّ وتكبر، أن تناضل كي تتعلم كيف تتعامل مع المواقف بطريقة مختلفة، «أن تُنقذ» من مرض مزمن لفكرة أن يولد المرء من جديد التي يستخدمها المسيحيون لتبرير تزمتهم وتعصّبهم الأعمى. لست يائسًا وحزينًا. فأنا أكتب الآن، ولقد كتبت طيلة أربعين سنة، ولقد تجبّبت الشلليات الأدبية لأكون شاعرًا، فالشعراء لا يتزلفون ولا يتملقون أنفسهم أمام أقرانهم الأدباء، إنهم يكتبون ومنهمكون في الحياة بكامل جوارحهم ضاربين الصفح عن أن يكونوا مشهورين أو ذائعي صيت أو أيّ شيء





لهرميّة الحمقى» التي سببت كل ذلك الدمار الذي من حولنا. أن يكون الشاعر، علاوة على كل ذلك، شاهدًا على عصره؟ بأيّ معنى تعتقد بأنّ القصيدة يمكن أن تكون أثرًا، ودليلاً، حين «لا يكون ثمة من يشهد للشاهد»، على حدّ تعبير بول تسيلان؟

سانتياغو باكا: لست متأكدًا من أنني أفهم ما ترمي إليه، فليست القصيدة «شاهدة» بالنسبة إلى الشاعر فحسب، وإنما لكل أولئك الذين يقرأونها. إنها، بعبارة أخرى، تعيش «حياتها الشاهدة» التي تخصها هي وحدها، أي أنّ القصيدة تتجاوز السائد ولا تقتات على حرفة الشعر، بقدر ما تنذر نفسها للتغيير متجدرة في صلب جوهر الوجود اليومي للمرء ذاته، فتصبح ظاهرة نابضة بالحياة شاقّة طريقها في كل ما هو حيّ ويتنفس في الحياة نفسها، فالقصيدة الجيدة قائمة بذاتها، منقطعة النظير، ولا تمنح نفسها إلى رجعية الزمن الراهن، ولا تسيّر على هذي الحاضر وأفانينه السائدة، إنها قائمة في حدّ ذاتها كتمثال حرية تُعظّم قلوب الناس في كل العصور. ويتحقق كلّ ذلك دون الاعتماد على المحسوبيّة وبالتحرر من الفذلّة الأدبية.. بلا قيود تحدّها، حرّة وطليقة، كما هي، لا تخضع لمغريات ودوافع لا تناسب قوتها السحرية؛ فهي، بعبارة موجزة، تدين بوجودها، كما الفصول، إلى طرائق القانون السماوي.

الجديد: هذا يعني بأنّ كل شيء مرتبط بقوة الكلمات وبالحرية الداخلية التي تمنحها للبشر؛ إنه «هدير الشّعر»؛ و«الافتحاح من أجل الارتقاء الروحاني بالنفس التي تجلجل قفص الخوف»؛ و«النزوع إلى المخاطرة وفقد كلّ ما نملك؛ عاقين أنفسنا عن كل الفئات العابر الذي يتراكم عبر الثقافة الزائفة؛ ذاهبين، خفافاً، عبر مبالين، في مغامرة الحياة: عراة كما ولدتنا أمهاتنا»؟

سانتياغو باكا: ذكاء منك أن تستخدم إجابتي في صياغة سؤالك. ولكنني لست متأكدًا من الإجابة على هذا السؤال سوى بالإشارة، على وجه الاختصار، بأنّ طاقة الحياة توجد تحت كلمات منضوية في نسق معين مقترح، فقد تكون هاجعة ولكنها حين يرتبط بعضها قريبًا من بعض في فضاء بينها، فإنها تنجذب محدثة جاذبية تجذب أرواحنا إليها، وهناك في رقصة الروح والكلمات المقدسة، تلك، يحدث التحوّل، ويبدأ التبرعم، فتكون النتيجة زهرة أدبية.

الجديد: من أول من قرأت من الشعراء؟ وكيف تعرفت على كتبهم؟ **سانتياغو باكا:** سرقت من كاتب سجن المقاطعة أول كتاب قرأته، حين كنت في انتظار ترحيلي (أنظر كتابي «العمل في العتمة»، فلقد كتبت عن ذلك).

الجديد: هذا يعيدنا إلى إجابتك على سؤال الأول، حين قلت «لا شيء ينفذك من أيّ شيء البتّة»، وإنّ «فكرة أن يُنقذ المرء» -الفكرة برمتها- مفهوم نخبوي، وهراء لفظي في حدود اللياقة الأدبية أو الكياسة السياسية.. في حين أنّك تقول في مقالتك «التعرف على اللغة» (من كتابك الذي أشرت إليه، «العمل في العتمة») إنّك قد «أصبحت حرًا عبر قوّة اللغة». إنّ هذا النوع من «الحرية» هو الذي قصدته في حديثي عن كيف يمكن للشعر أن ينقذ المرء في هذا العالم.. «إعادة الولادة»، تلك التي مكنتك من التعلّم في ذلك السجن، كيف تقرأ لأول مرّة في حياتك، وكيف تكتب أولى قصائدك. «إعادة الولادة» التي -حين قرأت شعراء من أمثال نيرودا وأكتافيو باس- مكنتك من اكتشاف أنّ «قراءة لغتهم كانت بمثابة السحر الذي حرّك من نفسك، وحوّلك إلى شخص آخر، ونقلك بعيدًا إلى أماكن أخرى»؟ فهل هذا النوع من «الخلاص» مفهوم نخبوي -على حدّ قولك- وهراء لفظي في حدود اللياقة الأدبية أو الكياسة السياسيّة؟

سانتياغو باكا: أنت محق، وما قلته صحيح، لقد أنقذني الشعر، ولكن ضع في الحسبان بأنّ التجربة متقلّبة/مزاجية، وانسيابية.. والتّيّهوُز [الكتلة الضخمة] يبدأ بحصاة. يعشق الناس فكرة أنّ الشعر أنقذني، فهي فكرة تتأقلم مع منطقة ارتياحهم، إنّ فكرة قدرة الأدب على الخلاص وتناسب مع جبلة أولئك الذين يمتلكون وظائف ويؤمنون بالأدب ويستطيعون القراءة، قراءة كتبهم الخاصة، ويعيشون حياتهم الخاصة. لقد أنقذني الشعر حين احتجّ إلى الخلاص في زمان ومكان معينين، ولكنّه لم ينقذني من الخيانات، من الفقر، من الحقن، ومن الجور أو العنصريّة. لقد استخدمت اللغة سلاحًا للمناورة، لفهم الرعب الذي ينطوي عليه حزني؛ فلقد كان الشعر، الذي هو الكلمات، أكوأبًا من صفح طافحة بدموعي، شربتها حين عطشت. لا يكفي الشعر كي يشفي جروح الحروب، ولا يكفي لحجب عزلة المرء؛ إنه يفعل ذلك من وقت إلى آخر، عند الضرورة، كما يفعل السراب تجاه التائه في

الصحراء. تؤمّن، فيقود ذلك الإيمان رحلتك، وينقذك من الجلوس منتظرًا، ينحرك اليأس، إنه يأخذك فُدمًا، أعمق، إلى داخل نفسك، ولكنّه لا يظلّ ساكنًا، فهو ليس أداة توازن واستقرار، فقوّته السحرية تتدفّق حين يكون المرء في غاية الضياع، وفي غاية الاحتياج.. يسبغ عليك حرّيّة لتهرب من منطقة الحرب الرهيبة لظروفك الخاصّة، ولكنه لا يُعيدك عن عديد مناطق الحروب الأخرى التي تنتظر خلف التلة الأخرى والتلة والأخرى والأخرى.. يمّدك الشعر بحبل لتشدّ به نفسك وترفعها إلى الأعلى، أو تشنق به نفسك، إنه يحزرك لتصبح مدمنًا، سكيّرًا، إنّك الآن حرٌّ لأنّ الشعر أنقذك، وسمح لك بأن تكذب وتغشّ وتسرق وتدمّر نفسك، إنّه يخلّصك من جُبنك، ومن عجرفتك التامة، إنه يخبرك بأن تستخدم هذه اللقبا الجديدة في فعل ما تشاء، فكل ما قد يؤذيك، أو يتلفك، هو الآن رهن مشيئتك، بحرّيّة وبلا أيّ قيود.. يجردك الشّعز من حلّة المُرتل (قارئ المُداس) ويمنحك أعواد الثقاب كي تحرق الكنيسة وطواغيتها السماوية.

الجديد: يشار إليك ك«مستيزو Mistizo» (الخلاسي الذي يجمع بين التراث الإسباني وتراث سكّان أميركا الأصليين) وتقدم نفسك، في كثير من أعمالك، بوصفك لامنتميًا (outsider)، على حدّ وصف كاترين هاردي. أعتقد بأنّ صفة «اللا انتماء outsiders»، هذه، هي ما دفعتك إلى أن تولي اللغة اهتمامًا بالغًا وواعيًا؛ ليس بوصفها طريقة «للاقتصاص من خيانات الحياة بأكملها، وتصفية مرارة الظلم والاستبداد وتطهيرها» فحسب، بل كطريقة تحرّز تحوّل النفس الجوّانية لتكون قادرة على «الهروب، والانغماس، مطلقّة العنان؛ معانقة الأرض والكون أو جاحدةً بهما»؟ هنا، تصبح قوة الكلمات قوّة التاريخ ذاته؛ التاريخ الذي يقودك إلى الرحلة الطويلة صوب نفسك الحقّة؟ أليس كذلك؟

سانتياغو باكا: أعتقد بأنّ ذلك صحيح. أظنّ بأنّ «اللانتماء»، في أيّ زمن أو عصر، هو طريقة الوجود الوحيدة، العاقلة والمنطقية. وأرجو أن لا يسمح الله بأن أخضع وأهادن -سواءً بالصمت أو السلوك- ببيع ما أملكه من فضائل وأخلاق، بضاعة رخيصة، في سوق الحوائج المستعملة، إلى الزوّمي الأثرياء.. فلا شيء للبيع، فأنا لا أملك أيّ شيء للبيع. إنني أحبّ اللغة بقدر ما أحبّ زوجتي التي تستيقظ غضبانه وسعيدة، والتي تطبخ أطباقًا شهية في بعض الأحيان، فيما تسقمني في أحياين أخرى، والتي تبدو جميلة

وبشعة، والتي أكرهها وأعشقها مثل كلّ الأشياء التي في الحياة، ليست التجربة الحقيقيّة ساكنة، لا تتغيّر، كما يعيش معظم الأميركيين حياتهم اليوم؛ فالذين يعيشون حياة جامدة -أو العنصريّون أو المتعصّبون أو الجشعون الذين يكّدسون الأموال- يتزاحمون بالمناكب ليجنوا مزيدًا من المال، ومزيدًا من المال. ما أريد قوله هو أنّ نزعة «اللانتماء»، هذه، موجهة ضدّ الحياة نفسها؛ أسأل أيّ شجرة أن تراقب أيّ عامل عاديّ في أيّ نهار، وسوف تجده مصدّفًا بكل ورقة خضراء تستحيل شاحبة وتسقط من فوق الأغصان. إنني أعشق الحياة، إنني أعيشها. إنني أستثمر حياتي. اللغة وسيلة أستخدمها للحفر عميقًا في جبل الحياة، فأكتشف على الدوام الذهب الخالص، والطرق الجديدة التي سوف أسلكها والنباتات الجديدة والحيوانات. لقد توقفت عن الكتابة لاثني عشرة سنة -أو لعليّ شعرت حينئذ أن الكتابة سوف تكون عبثية- ولكنني عدت الآن إلى الكتابة ثانية، بمتعةٍ ووقفات عظيمة من الحب والإيمان، حيث أنهيت للتوّ تأليف رواية جديدة ومخطوط جديد من الشعر. كما أنني أتطلع إلى إنجاز كتابين آخرين، رواية وسيرة، كنت أحملها في قلبي لعقد من الزمان، فتمّة جبال يتوجب تحريكها.

الجديد: هل كانت فترة الانقطاع عن الكتابة، تلك.. بسبب عدم القدرة على الكتابة، أم كانت خيارًا شخصيًّا؟ ولو كانت خيارًا شخصيًّا، فهل كانت «خيار» الذي لم يُعد مؤمنًا (في تلك اللحظة بالذات) بـ«دور» الشاعر (إن كان ثمة دورًا) بوصفه «صوتًا حرًّا» ضدّ كل ذلك «الضجيج السافر الهادر» الذي لا يكفّ عن مطاردة أحلامنا بـ«حياة أفضل»؟ كما لو أنّ «الواقع» -بكلّ «جوره» و«مصائبه» و«مراته»- قد قهرنا جميعًا؟

سانتياغو باكا: بل بسبب بعض المسائل الشخصية والمشاكل المالية، فاحتجت إلى الابتعاد كي أجدّ منظوري إلى الحياة. كلّ ما لم أفقد الإيمان بدور الشاعر، فإنني دائمًا أوّمن بدور الشاعر كصاحح بالحقيقة، يهديه الله، إنّهُ رجل القبيلة ذو الرؤية المتوحّدة..

الجديد: أوجدت، في العام 2004، مؤسسة «شجرة الأرز»، وهي مؤسسة غير ربحية تهدف إلى «خلق حياة جديدة عبر الكتابة»، تعمل مع المراكز المجتمعية والسجون ومراكز الاعتقال والمدارس بتنظيم ورش عمل له «تحسين حيوات» أولئك المحرومين (والذين حرموا) من الحصول على تعليم



يمدّك الشعر بحبل لتشدّ به نفسك وترفعها إلى الأعلى، أو تشنق به نفسك



لا أملك أيّ شيء للبيع. إنني أحبّ اللغة بقدر ما أحبّ زوجتي التي تستيقظ غضبانه وسعيدة



الجديد: لقد عايش العنصرية في أميركا، في بعض تحولاتها المختلفة، منذ أيامك الأولى في الميتم حين اعتادت الراهبات على إخراج الأولاد البيض من غرفهم الباردة والذهاب بهم إلى حيث توجد التدفئة. ولقد أصبح واضحاً، في الآونة الأخيرة، بأننا نشهد وجود «معضلة عنصرية حقيقية» في الولايات المتحدة، وبأنّ «العنف العنصريّ قد كان محبوباً في نسيج الثقافة الأميركية» نفسها، وبأننا نواجه «فجوة ثقافية» -على حدّ تعبير توني موريسن- بين تجليات الخطاب «العنصريّ» المهيم و«إعادة تعريف شروط التاريخ الأميركي في العنف ضدّ السود/الملونين»؟ هل تعتقد بأنّ العنصرية، في القرن الحادي والعشرين، خاصّة في ظلّ الحقبة الترامبية، هي معضلة «حقيقية»؟ وهل ثمة دور يمكن أن يلعبه الأدب في النقاش المحتمل الدائر حول العنصرية في الثقافة الأميركية اليوم؟

سانتياغو باكا: نعم، سياستنا الخارجية مجنونة، ومنفتحة غروراً، كقرادة تفتت على مصّ ثروات الآخرين. فلا سياسة خارجية إن لم يكن ثمة في المسألة ثروات معدنية واستراتيجية عسكرية. فوجود سياسة خارجية قائمة على السلام الحقيقي هي أشبه بحيوان نادر؛ سلاحفا طائرة. ولكن، مرّة أخرى، فإنّ دولاً أخرى تعاني من القمع المحليّ، والطغاة، والنزاع الداخليّ، ومرض الرغبة في الحصول على كل شيء على حساب الآخرون على أيّ شيء. يتوجب علينا أن نبدل كلّ ما في وسعنا لنكبح جشعنا واستغلالنا وتلاعنا المؤسساتي بديمقراطيتنا، على نحو لم يكن أسوأ مما هو عليه الآن.

الجديد: نشهد حضور الجسد الأثوثي في أعمال (خاصة «رسائل ماريوسا») كوسيلة «لقراءة لغة جديدة»، اللغة التي تفودك إلى «أرض يقطنها أناس عثروا في آخر المطاف/على لغتهم الأمّ»! إنه الاحتفاء الوحشيّ بجسد المرأة، ليس بوصفه طوطماً له الجسد الكهربّي» (كما هو عند والت ويتمن) وإتّما أيضاً بوصفه طوطماً للطبيعة ذاتها؛ العالم المغمور عميقاً في دواخلنا («العصيّ على الوصف الذي نعثر عليه في الأزهار/أو في ذهب الأيام المشمسة/ أو في ممالك نراها في القمر»). هنا، لا يصبح الإيروتيكيّ «حلماً»، بل «واقعاً» لذلك الحلم الذي يحلم به كل امرئ؛ «واقع» تلك اللغة التي تمنعنا من أن نكون «منكسرين من الداخل»، وتصون الحياة من أن تصبح تلك الرقصة القبليّة المحمومة الطويلة؟

سانتياغو باكا: لست أدري كيف أجب على هذا السؤال، سوى القول بأنني -وخلافاً لما يروّج في وسائل الإعلام المرئيّة والصحافة المطبوعة والقنوات الإذاعية والكتب التعليميّة والأدب- لست رجلاً مهووساً بالقوّة والهيمنة، لست جزءاً من النزعة الذكورية الشائعة، ولا أسيء معاملة المرأة، ولا أتحرّش بها، ولا أنتمي إلى أيّ من تلك الصور الشيطانية التي يصوّرنها عليها المجتمع حين نكون هامشيين،

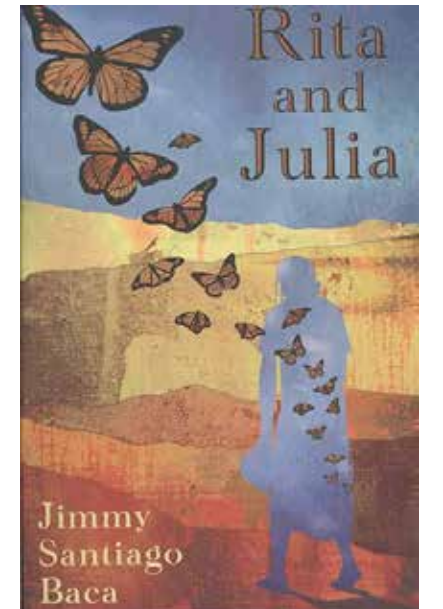
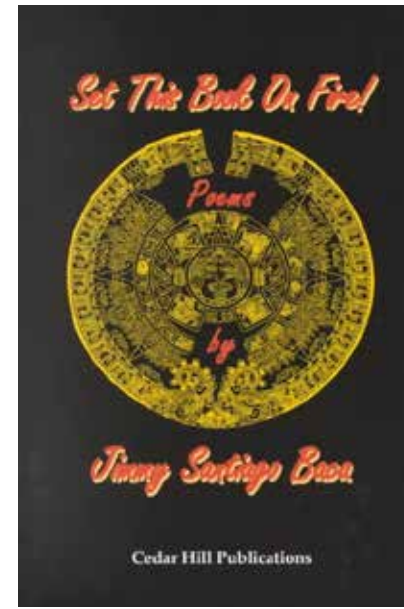
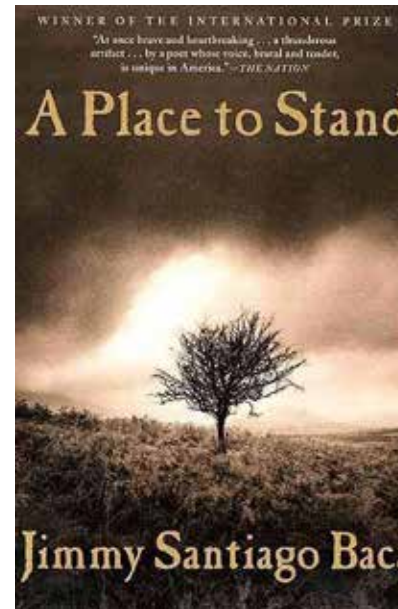
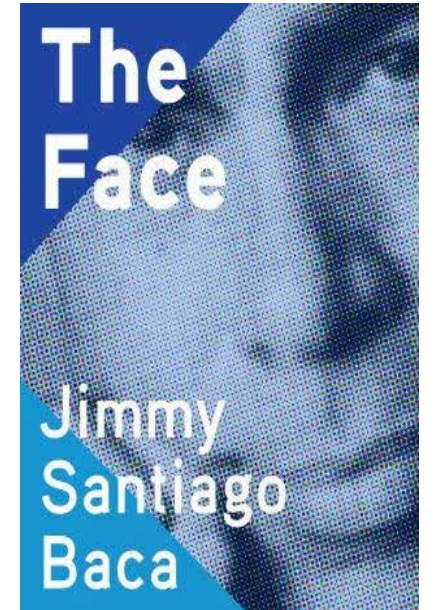
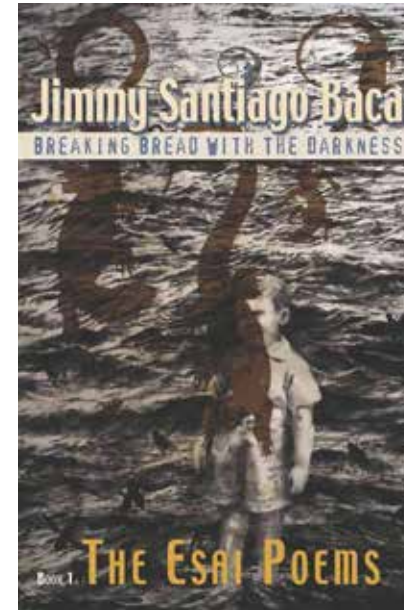
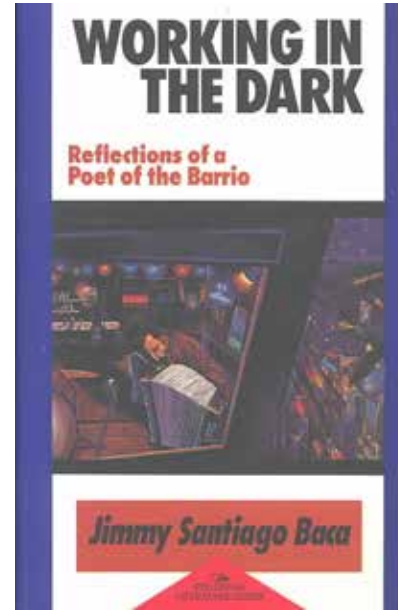
سانتياغو باكا: نعم، بالطبع، ثمة معضلة عنصريّة. وهي مختلفة قليلاً بالنسبة إلى السود والأميركيين من ذوي الأصول المكسيكيّة، فبينما يتمتع السود والبيض بعلاقة فريدة، فإنّ علاقة مخيفة تربط بين البيض والأميركيين من ذوي الأصول المكسيكية وتجنح بهم إلى طريق جانبيّة؛ لأننا كنا هنا على هذه الأرض حين وصل البيض، فلقد أعدموا الآلاف منّا واغتصبوا أرضنا وأحرقوا بيوتنا وقتلوا عوائلنا، ثمّ منحت أرضنا إليهم عبر الاستحقاقات السياسية بصورة رسميّة، ومن ذلك الموقع الحقود صاغوا كذباتهم وبزروها من القتل وتشويه الأعضاء، والنهب والسلب والاقتصاص غير القانوني من المدنيّين. لقد غرسوا، في دماء شعبي وجثثهم، بذورهم وولدوا أطفالهم وحصدوا ثرواتهم. إن وظيفتنا في الحياة أن نريهم، بالقوّة والمثالي، كيف نكون إنسانيّين، وكيف نكون رحيمين وذوي بصيرة، لأنهم ليسوا، بطرائق كثيرة، سوى آكلي لحوم بشر، مستولدين. إننا، بالنسبة إليهم خلاسيّون أصليّون من أهل البلاد الأصليين، ولدنا الكثير لتنتشره، ولكنّ وسائل الإعلام لا تكفّ عن التعتيم على جمالنا؛ بوسمنا كسولين وغير جديرين بالثقة، وأننا لصوص، ومجرمون.. إلخ، تكمن معضلتنا في ضرورة ألاّ نكف عن تذكير أنفسنا بجمالنا وذكائنا وعاطفتنا. ولكننا ننسى ذلك أحياناً ونتصرف مثل الانتهازيين الجشعين الذين يفتكون بكل شيء.

الجديد: تحدّثت، في قصيدتك «ثانية ومرة



لأننا كنا هنا على هذه الأرض حين وصل البيض، فلقد أعدموا الآلاف منّا

وسائل الإعلام لا تكفّ عن التعتيم على جمالنا؛ بوسمنا كسولين وغير جديرين بالثقة



الشعراء والكتاب الذين يحتاجون إلى التحرّز من الجنون اليومي، ولكنني لم أتمكن من كسب أموال كافية لتشييد المنتجع إلّا في الآونة الأخيرة، فأصبح الحلم حقيقة. لدينا مساجين يعملون على مساعدة المعلمين، ونمتلك مكتبة متنقلة تخدم المجتمعات النائية، كما أننا نساعد المعلمين على تنظيم الورش، ونقدم إلى الآخرين كتباً مجانيّة، ونفعل أشياء أخرى. ولكننا دائماً ما نفتقر إلى المال، لأنني أُنح كلّ ما أستطيع، وأصرف على المشاريع من أموال الخاصة. لقد جابهتنا عوائق كثيرة، ولكنني لا أسعى إلى شفاء العالم من أمراضه، فأنا أوّمن بكل بساطة بالعمل مع الناس لفعل ما أستطيع لمساعدتهم على إدراك الجمال الكامن في سعيهم إلى تحقيق ذلك.

مناسب. متى خطرت ببالك هذه الفكرة الرائعة؟ وإنني أعتقد بأنه ليس من السهل تحسين «الشرط الإنسانيّ»، آخذين في الحسبان حقيقة أن ثمة عدّة مواضيع تشتمل عليها سيرورة العثور على «معنى الحياة»، كالهويّة والقيم. كما أنها تشتمل على السؤال الكبير المتعلق بالحدود الفاصلة بين «المعرفة الجديرة بالتصديق». ففي أيّ معنى تعتقد بأنّ مشروعك التثقيفيّ قد نجح في تحقيق مثل ذلك العمل الشاق؟ أمن خلال تبني الكوجيتو الديكارتّي «أنا أفكر، إذن أنا موجود»، أم إنه ينصب أكثر على المسألة الأفلاطونيّة المتعلقة به ما هي العدالة؟ ماذا كانت العقبات، والتحديات، والطموحات؟ سانتياغو باكا: دائماً ما لازمتني فكرة مؤسسة «شجرة الأرز» المؤسسة غير الربحية التي تعمل على تحديد احتياجات أولئك



ويحتاج المهيمنون في المجتمع إلى تلطيف شعورهم بالذنب تجاه ضربهم لزوجاتهم والتودد إلى النساء واغتصابهنّ، لأنّهم رجال بيض أقوياء ومتنفذون، فأنا لسْتُ، ولم يسبق لي أن كنت، ذلك النوع من الرجال، إنني أعشق النساء، بوصفهنّ نداءً وصنوّاً على الدوام، ولكنني احتجْتُ إلى بناء لغة لم تستخدم كسلاح بالطريقة التي يحاول البيض تعليمنا إيّاهَا؛ إنهم لا يستخدمون اللغة إلّا لخداع ثقافتها المسلحة وألفاظها المسلحة.. إلخ. لقد عملت مع النساء اللواتي في حياتي جنبًا إلى جنب، وذهبن إلى السجن معي، وقاسين الأمرين على أيدي قضاة فاسدين، وتعزّضن إلى التعذيب معي.. وذلك هو ما يصيب المرأة البيضاء الآن، فهل هذا خبر جديد؟ إنها أخبار قديمة بالنسبة إلينا نحن الملّونين، فلا أحد يتحدث عن نحو 3000 فتاة وامرأة

مكسيكيّة تعرضن للاغتصاب والقتل على طول الحدود.. حتى إنهم لا يأتون على ذكر ذلك البتّة في الصحف القوميّة.. ولكن حين تتعرض امرأة بيضاء إلى التحرش تصبح المسألة خبرًا قوميًّا.. فثمّة الكثير من الرياء المتشدّد به في حادثة هارفي واينستين الهوليووديّة (فثمّة واحدٌ، مثله، في كل زاوية!) فكثير من المخرجين، ونجوم السينما ومدراء الأعمال والناشرين حيوانات ضارية مفترسة، إنّه سرّ متأصل.. والآن يبدو أنّه حتى الببغاء الزاعق، في الكتيبة البيضاء، كان يتحرش بالنساء.

الجديد: من الشعراء/الكتّاب الذين تتابع أعمالهم؟ وما رأيك في الحالة الشعرية في أميركا اليوم؟

اسم آخر لليل

رسائل ماريبوزا

جيمي سانتياغو باكا

(مقتطفات)	***	***
كطائر الكينزال البرّاق أنا أبيضُ ضياءً وجناحيّ الثّقيلان المنتشران يردّان على السماواتِ الباكرة وفوقَ الآفاقِ البيضاءِ تقطرُ كالدهانِ الأحمرِ صرخاتي.	حاملًا أصداء أحلامنا التي تصرّ أسنانها في عظامي كلّ ليلةٍ وتطرقُ في قلبي بحثًا عن ممرٍ سرّيّ *** أعرفُ بأنّ السجنَ ليسَ إلّا اسما آخر لليلِ طويلِ طويلِ غائبٍ فيه الذي تعشقُ.	حينَ تدور أوراقي الأشجارِ في الهواءِ كماساتٍ خضراءَ، أشعرُ برغبةٍ في ارتداء سروالي، وربطِ فرديّ حداثي، متّشحًا بقميصِ قطنيّ فضفاضٍ، وأخرجُ للتسكّعِ، زافرًا أنفاسي وطاويًا مسافاتٍ هائلةٍ على جانبِ الطريقِ كما تأتي السيّاراتُ وتروحُ. *** رحتُ أتكلّمُ لغةً جديدةً. معك، أتحنّسُ الكلماتِ التي لم أعرف
تتشابكُ الذكرياتُ في الأشجارِ كبيوتِ عناكبٍ هائلةٍ.	***	***
والريّاحُ أحنّاكها كخيولِ تنزِعُ الجذورَ البيّسةَ مِنّي.	***	***

سانتياغو باكا: الشعر مزدهر في مجالات كثيرة في أميركا، فالأميركيّون شعب رائع. نحن نعشق الشعر بشغف، نقيه حيًّا، ونديم حياته، على الرغم من الطاعون السياسي الذي يجتاح أرضنا وقلوبنا. إنني أقرأ كل شاعر الآن، وأحبّ أعمال شعراء كثيرين، عالميين ومحليين.

الجديد: وهل أنت مطلع على الأدب العربي؟

سانتياغو باكا: كلاً.

الجديد: ولا حتى أعمال محمود درويش ونجيب محفوظ؟

سانتياغو باكا: ولا حتى درويش ومحفوظ.

الجديد: لماذا؟

سانتياغو باكا: لم أقرأ الكثير سوى في الفترة الأخيرة، أقصد بأنني قرأت بعض الكتب، ولكنني لا أعدّ نفسي قارئًا، أمّا الآن فكل شيء تغيّر، فأنا أقرأ ثلاثة كتب في الأسبوع على أقلّ تقدير. فلقد توقّفت عن القراءة، دفعة واحدة، لنحو عشر سنين أو أكثر، وهذه مدة طويلة.. ربما لخمس عشرة سنة أو عشرين.. لم أقرأ الكثير... ولو كان ثمة شيء قرأته، في تلك الفترة، فقد كان مقصورًا على الشعر، والشعر، والشعر. سبق لي أن قرأت بعض أشعار السورّي معتز

بأنّها موجودةٌ قبْلُ. لا أستطيعُ لفظها، ولكنّ فيّ أرضُ ناسٍ عثروا في نهايةِ المطافِ على لغتهم الأمّ أشعرُ الآنَ بأنني أنتسبُ، بأنني عثرتُ في النهايةِ على المعنى في جذرِ كلّ كلمةٍ في ذلكَ القاموسِ الأحمر الصغيرِ الذي ألقبُ صفحاتِه ساعةً بعدَ أخرى مندهِسًا من ثراءِ اللغةِ.	بأنّها موجودةٌ أو تكادُ ثمّ تعودُ سابعةٌ ضدّ التيّارِ صوبَ أرضِ الولاداتِ صوبَ مياهِ قلبي؛ الضّحليّةِ، الصافيةِ، كثيرةِ الحصى الأزرقِ. *** أشعرُ كأنّني صائدُ أسماكٍ و صحنُ البسكويّ القاسي والسّمكِ الباردِ أمامه. *** دقائقُ نبضي كخراطيشَ فارغةٍ تحترقُ في أنفاسي، شيئًا فشيئًا.	بالأكاذيب. *** أخرستُ بشعري ولساني لأسمعَ الصرخاتِ الواضحةَ في الليلِ لرجالِ تحرّونَ أعناقهم صرخاتِ الضحايا الذينَ يضربونهم رجالٌ أعرفهم، صرخاتِ تبديلِ بواباتِ السّجونِ وأصواتِ الطغيانِ وأنا أكتبُ شعري قابلتُ عيونًا سوداء.	*** ستنتفضُ عضلاتُ العالمِ ذاتِ يومٍ، منَ الجمالِ وهزّةِ الجماعِ. *** ومثّلَ قِطٍ حينَ تصبُحُ الشوارعُ فارغةً أطفُرُ في العتمةِ ساكنًا عبرَ نوافذٍ مكسورةٍ كي أغنيَ ما تعلّمتُ. *** رسائلك، أيتها المرأةُ، كتلكَ الجداولِ الصخريّةِ التي يصادفها المرءُ في رحلِ طويلةٍ التي عشقتِ المالَ وصدّدتِ الأطفالِ
--	---	---	--

طوبار، الذي ترجم قصائدي، لقد فقدنا الاتصال ببعضنا خلال النزاع الدائر في الشرق الأوسط. أتمنى أن أعثر عليه ثانية، فلقد كان شخصًا في غاية اللطف.

الجديد: ذكرت صديقك السوريّ معترز طوبار الذي ضاع في الدياسبورا السوريّة؟ فهل ثمة من كلمة تقولها بشأن هذه المأساة اليوميّة، حيث يقتل الآلاف من الأبرياء، أطفالاً ونسوة، فيما أميركا (شرطيّ العالم) لا تفعل شيئاً لإنهاء هذه الحرب الدمويّة.. آخذين

في الحسبان حقيقة أنّ لإدارة الأميركية مصالح عميقة في ألاّ تنتهي هذه الحرب؟ هل ثمة من كلمات أخيرة توجهها لصديقك السوريّ؟

سانتياغو باكا: ليس ثمة الكثير ممّا أقوله، فهي مأساة تفوق الخيال، تفوق القدرة على التصور والفهم، إنها تعمي عيون القلب.. بياض العمى يهجم على العيون جراء أسيد القسوة الأدميّة، جراء الغضب بأننا قادرين على ارتكاب مثل ذلك العنف ضدّ أناس أبرياء. وأما بالنسبة إلى معترز طوبار، تلك الروح الشفيفة، وذلك الصوت

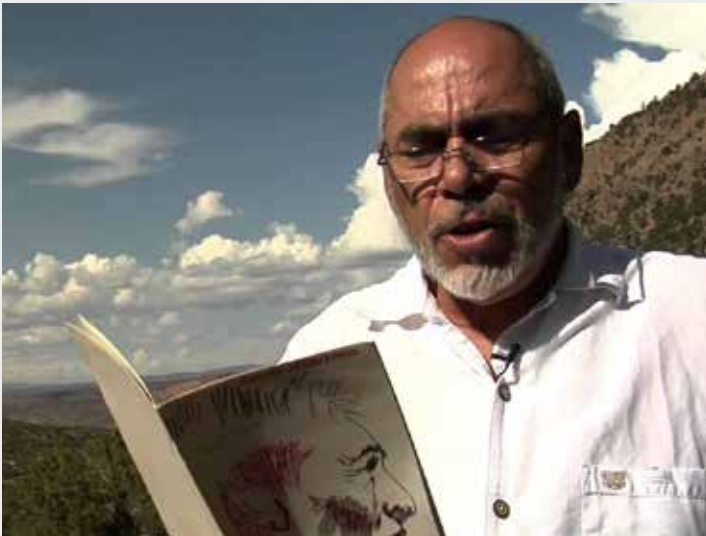
الذي تدفق من الأزهار، وصاحب القلب الذي تغنّي فيه آلاف الأصوات متناغمة دفعة واحدة عن الرأفة والرحمة، إنّ إسكات مثل ذلك القلب هو جريمة لا تغتفر ضدّ الإنسانية جميعها، ضدّ كل الأزهار والجذور والبذور، وضدّ كل ما يهتّب ويتحرك، إنني لا أكف عن التفكير به، فهو ملتصق بقلبي كما ترتبط الطائرة الورقية بالريح.

الجديد: وهل ثمة من كلمة أخيرة توجهها إلى القارئ العربيّ؟

أجرى الحوار وترجم القصائد: تحسين الخطيب

سانتياغو باكا: أعد نفسي، خلال السنّي القادمة بأنّ أحصل على كتب الأدب العربي المنشورة في العقد الأخير، خاصة الكلاسيكيات بالطبع. فلا أعرف لماذا لم أقرأ الأدب العربي لغاية الآن؟ فعلى المرء أن يهيئ نفسه لقراءة الأدباء العظام، ولقد هيئت نفسي لذلك.

قالوا في الشاعر



• «شاعرٌ ذو صوت فريد في أميركا»

مجلة «ذا نيشن».

• «واحدٌ من أكثر الشعراء الموهوبين، بالفطرة، الذين عرفتهم من قبل.. ففي أعماله تتجلّى الغنائيّة العارمة والرؤية المتحوّلة التي تدرك المعنى البدئيّ والأسطوريّ لأحداث الحياة».

دينيس ليفرتوف

• «كلماته شافية، وملهمة، وتوقظ الاستجابة الدنيويّة للخبّ»

غاريت هونغو

• «لقد كتبت بعض أجمل الصور الغنائيّة التي صادفتها»

كارولان فورشيه

• «إنه واحد من أكثر شعرائنا أهميّة، فكتاب قصائده المختارة، الغناء على الأبواب، يذكّرنا بأنّ تلك الأبواب هي أبواب سجونٍ حتّى ولو فتحناها عنوةً بالأناسيد».

رونالد شارب

فأفتح المغلّف كما قد أزيخ من طريقي الشمسِ.

لو أنني أستطيع أن أفتح كفي وأري العالم

ماساتٍ قلبي.

كانت ثمة خصلةٍ شعريّ في داخل الرّسالة،

ملصوقةً في الصفحة السادسة.

مستدتها

كما لو كانت حيّة،

ثمّ شممتهما

ومررت شفتيّ عليها،

ثمّ بالسبابة

مسدتُ الخصلة الجوزيّة

برقيّة

فعرفت كيف

قادت أصوات الحكايات السريّة

شابًا مسحورًا إلى أعماق الغاية

وعرفت كيف ربّما صادف شعراً امرأً.

عصافيرُ صغيرةٌ تصفرّ لي وأنا ذاهبٌ إلى

الصّيد.

قرب الأبوابِ السوداء لكلّ ليلٍ

أجلسُ، محدّقًا في أضواء المدينة

غصناً طافحاً بالفروع الثقيلة

لأصلٍ إلى براعمٍ متفتّحةٍ وعشبٍ طريّ.

يسري صوتك، صاعدًا بشقّ الأنفيس،

فوق رائحة جسدي الفحلّ الذي يتعرّف.

سأدغدغك وأقصّ عليك أسرار الأراضى

الغريبة التي تشرق فيّ

وسوف تمسّدين عضلاتي كأنّها أجنحة

ولسوف أضع ريشًا بخيوطٍ جلديةٍ في

شعرك

وأطوّق عنقي بخصلة الشّعريّ التي

أعطيتها

قلادتي المصنوعة من مخالب نسرٍ

وقطع خشبٍ تطقطق وتخشخش بنعومةٍ

وهي تخبّط صدري حين أركض

وأركض وأركض

صادحًا تغمرني تحليقات الطيور.

أنا صبيّ صغيرٌ جنّته روائح الأرض

التي سحرتها النساء اللواتي أجسادهنّ

كطبولٍ جهيرة عميقة القرار

تناديني كي أغنّي وأرقص، لساني حربّة

تناديني كي أغنّي وأرقص، لساني حربّة

الأدب الكبير متى يكتب؟

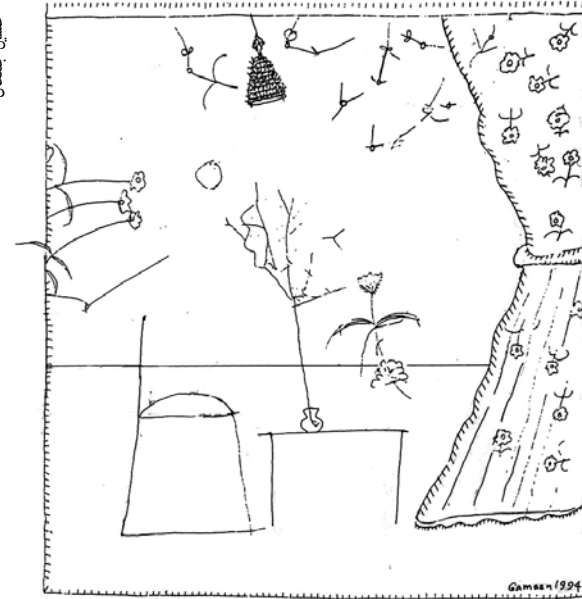
أمين الزاوي

الأدب الجميل والجاد هو الذي يولد في زمن الأزمات. ما علاقة السياسية والاقتصادية؟ هل الكتابة الإبداعية قادرة بمنطقها التاريخي والذاتي والجمالي على تجاوز الأزمات المادية الاقتصادية، وبالتالي أن تكون خارج الشكوى وخارج التباكي السياسي؟ هل الإبداع، والكتابة الأدبية على وجه الخصوص قادرة أن تتعافى خلال الأزمة التي تمر بها أمة ما؟

بين لنا تاريخ الثقافة والإبداع بأن للكتابة منطقها الخاص في التاريخ، منطقتها في تشكيل تاريخها.

مع هبوط سعر البترول في السوق العالمية ولأن البلد يعتمد على هذه الثروة الطبيعية في إطعام الشعب اعتمادا كلياً يقارب المئة بالمئة، تمرّ الجزائر بأزمة مالية حادة، وأمام هذه الأزمة هناك قطاعات يتم التضحية بها فتقلص ميزانياتها وعلى رأسها قطاع الثقافة، الضحية الأولى دائماً في العالم العربي، وهو بالفعل ما جعل ميزانية وزارة الثقافة في الجزائر تنقلص إلى أكثر من النصف بعد أن كانت قد قاربت الواحد بالمئة، وأمام هذا الوضع المالي الجديد، وعلى خلاف غالبية البكتّين، أرى بأن الثقافة والأدب الجادين هذا هو زمنهما المناسب، فحين يجفّ الضرع، ضرع الدولة، الذي لطالما رضع منه الرديء والانتهازي والمتسلل، تبدأ الساحة الأدبية في الصفاء والوضوح، ولن يبقى في نهاية المطاف، في الساحة، من الكتاب ومن الناشرين أيضاً إلا من يستطيع أن يضمن خبزه من القراء الذين يحبونه ويتابعونه بالنقد والإعجاب وبالانتظار أيضاً.

أتابع بدقة مشهد النشر والكتابة في الجزائر منذ أن طلعت شمس السنوات العجاف! وأسجل بارتياح انسحاب كثير مما كان يسمى بدور «نشر» والتي كانت وزارة الثقافة، وأموال وزارة الثقافة ووزارة المجاهدين، هي من تتولّى تغطية مخطوطاتها التي جأها لا يقرأ. لقد قيل في الإعلام، ويكثر من التبجح والانتفاخ الديماغوجي، أننا نشرنا مليون كتاب، وآلاف العناوين خلال السنوات العشر



الأخيرة، وأنا أتساءل اليوم بعد مرور سنوات على تظاهرات ثقافية شكّلت عصب النشر الانتهازي في الجزائر، ومثلت موافق ولائم لكثير من الكتاب، وهي: سنة الجزائر في فرنسا (2003) وسنة الجزائر عاصمة الثقافة العربية (2007) وسنة قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015 وسنة تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية 2011 وسنة مهرجان (البناف) المهرجان الثقافي الأفريقي 2009، وسنة تظاهرة تخليد الاحتفال بالذكرى الخمسين للاستقلال (1962-2012)، وكلها تظاهرات ثقافية صرفت عليها وفيها مئات الملايين من الدولارات، وهنا أتحدث في باب الكتاب والنشر فقط، أتساءل بكثير من العفوية والمرارة: ما الذي بقي من منشورات هذه المناسبات من كتب خالدة تقرأ في البلد أو تصدر إلى القارئ في العالم العربي أو في العالم الأوروبي الفرنكفوني؟

دون شك الثقافة فعل حضاري وهي في الوقت نفسه إبداع ذاتي،

والثقافة إلى ذلك اقتصاد وتجارة، اقتصاد وتجارة بميزات خاصة، استثمار في الرأسمال الرمزي وربح أيضاً في الرصيد البنكي. وأعتبر الجزائر، على سبيل المثال، من الدول العربية والأفريقية التي تملك من الطاقات في الأدب والسينما والموسيقى ما يمكنها أن تحوّل هذه الأسماء إلى ثروة اقتصادية حقيقية. لماذا يحقق كتابنا وفنانونا وسينمائيونا وموسيقيونا نجاحاً تجارياً لصالح أكبر الشركات الأجنبية في أوروبا ولا يعتمد عليهم في الاستثمار الثقافي الوطني؟ أدّكر هنا، على سبيل التمثيل، بموسيقى الراي من الشاب خالد إلى مامي والموسيقيين من إيقربوشن والصافي بوتلة إلى الأديباء من أمثال ياسمين خضرا وبوعلام صنصال وآسيا جبار وكمال داود... ومن الفنانين التشكيليين من أمثال رشيد قريشي ومحمد أسياخم.

أعتقد أن سوء التدبير مع وفرة المال المراق على الثقافة (و هنا أتحدث عن الثقافة ولكن قطاعات أخرى ابتلعت أموالاً مضاعفة خلال الفترة نفسها دون أي مردود يذكر كالفلاحة مثلاً وغيرها) جعل الجزائر تعيش حالة من الفوضى الثقافية، وتم خلط الأوراق، فقد اختلط الحابل بالنابل، الجيد بالرديء، وأصبحنا بقدرتنا قادر نرى عشرات الكتاب ينشرون أعمالهم الكاملة في مجلدات عدة أنيقة على حساب وزارة الثقافة حيث لا أحد يقرأ مثل هذه الكتب، ولكن وراء هذه العملية يجني الناشر مالا وفيراً على حساب الوزارة الوصية، كما يجد الكاتب فيها فرصة للانقضاض على طرف الخبزة.

وفي مثل هذه الحال من سوء التدبير وكثرة المال العمومي غير المراقب، تغتال الأسماء الجادة الجديدة وذلك بأن يتم تغريقها في وهم الوصول السريع أو بوضعها في كيس واحد مع أسماء كثيرة أخرى رديئة أو غير موهوبة، وبالتالي تنتحر إما غروراً أو من خلال تعويمها داخل أسماء كثيرة وهو ما يسمى بالترذيل (la banalisation). الآن وبعد أن ألغى الدعم أو قلّص إلى درجات كبيرة، أشعر بالهواء النقي بدأ يهب على الساحة الثقافية، وهو شعور الكثير من المثقفين والكتاب، لقد اختفت كثير من دور النشر المشبوهة من الساحة، والتي ظلت ترتزق على الأموال العمومية وتنشر كتباً لا يقرأها أحد، شأنها شأن كثير من عناوين الجرائد التي تُمنَح المليارات من الدنانير من خزينة الدولة في شكل إعلانات ولا أحد يقرأها ولا تشكل أي وزن في الرأي العام.

إنني من المؤمنين بأن الأدب يرتفع سهمه، قراءة وجمالاً، حينما ينمو داخل الحرية والصدق والموهبة، وهي قيم يجب أن يدفع الكاتب الأصيل ثمنها، أما رعاية الأدب بالمال العمومي غير المحاسب عليه فهي رعاية ملغومة تقوم في غالب الأحيان بهدف تقليص أظافر الكتابة النمرة، وتحويلها إلى أرنب، وفي عملية كهذه يحوّل الكاتب إلى موظف بسيط أو سمسار يقف عند باب معيله، وبالتالي يقبل بأن يمد لسانه للقص ولغته للتلوث وعرضه للهتك وتصلى عليه الجنازة.

روائي وأكاديمي من الجزائر

الجدید

تدعو الكتاب والمفكرين العرب
إلى المشاركة في محاورها وملفاتها القادمة

ترجمة الأدب العربي
إلى اللغات الأخرى

ثقافة الموبايل
ما هي الثقافة التي تتشكل اليوم
بواسطة الموبايل وشبكة المعارف
المتاحة عبر للتكنولوجيا

الكوميكس العربي
محاولة لاستكشاف وجود فن جديد

حال الفلسفة في الثقافة العربية
وسبل إحياء حضورها في العالم العربي

حال الكتاب العربي
كيف تنشر الكتب

في العلاقة بين الكاتب والناشر والقارئ

الشعر والتجريب
هل وصل التجريب الشعري العربي
إلى حائط مسدود

الصحافة الثقافية العربية
أحوالها، توجهاتها، علاقتها بالكتاب والقراء



فكر حر وإبداع جديد



ملف

الفكر النقدي والنقد الأدبي

يحتوي هذا الملف على مقالات في النقد الثقافي والأدبي، ويقف على طبيعة التفكير النقدي في راهن الثقافة العربية. وهو يأتي استجابة لتساؤلات طرحتها المجلة على عدد من الأعلام منها ما يتصل بالتفكير، ومنها ما يتعلق بالممارسة النقدية والظواهر الأكثر بروزاً في سلبيتها، من ذلك أسباب غياب الناقد الجريء ليحل مكانه الناقد الصحافي المتسم عمله بسماوات مضطربة غريبة على جوهر العملية النقدية، إن في مقارنة النقد لقضايا الثقافة ومشكلاتها، أو في قراءته للأدب والإبداعات الأدبية والفنية. فهو إما نقد "ناقد" مضطرب الأدوات، وتعوزه الرؤية الجادة والعميقة، وإما هو نقد تلفيقي مساوم لا يصدر عن موقف وتعوز صاحبه الأمانة والشجاعة الفكرية. وأحياناً كثيرة ما يكون نقد كهذا صادراً عن تعجل بل وعن كسل ذهني مريع.

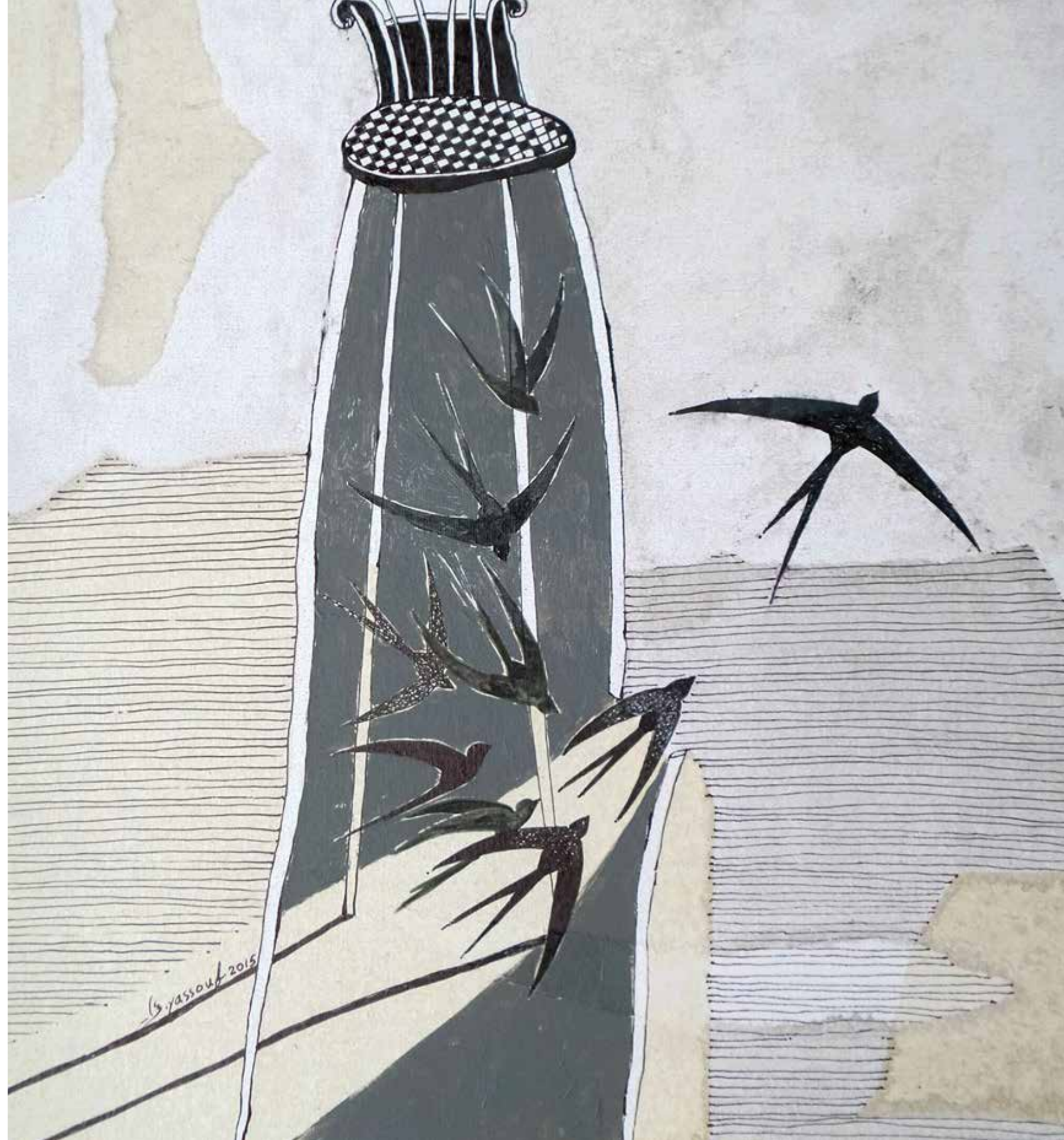
بالمقابل نجد هناك الناقد الأكاديمي، وغالبا ما تستند مرجعيته في المنهج والقراءة إلى المنجز الغربي وتغيب عنها المصادر العربية. وهو- ونستثنى هنا ندرة من النقاد- يقدم مادة باردة أو هي صعبة لكونها مبتوتة الجذور مع الفكر النقدي العربي في محطاته المختلفة، ولا جسرها لها بالتالي مع قارئ جاد، فضلا عن أنها تخلو من أثر لمغامرة قرائية خلّاقة مع النص يسندها فكر جديد.

ولكن أين تكمن العلة؟ وما هي الأسباب الجوهرية في هذه الحال البائسة؟ وكيف يمكن تهيئة السبيل لتبديل هذه الصورة المخزية للناقد في الثقافة العربية؟ المقالات المنشورة هنا لثلاثة عشر كاتباً وكاتبة عرباً من سوريا، مصر، العراق، فلسطين، الجزائر، المغرب، لبنان، تشكل مجتمعة فرصة للتأمل في هذه الأسئلة، من جهة، وفي طبيعة التفكير العربي الراهن في النقد، والظاهرة النقدية، والوعي النقدي، وملاحم من الممارسة النقدية في ثقافة عربية تنازعتها تجاذبات شتى على مدار قرن من الاتصال بالمدارس الغربية في النقد، وأقطابها الفكريين الذين شكلوا أسماء وتجارب ذات جاذبية داخل ثقافتها وخارجها، لكونهم تجاوزوا بأسئلتهم الريادية ومغامراتهم الفكرية البارزة الجغرافيا الثقافية التي صدرت عنها أعمالهم، وباتت آثارهم جزءاً من أسئلة النقد واتجاهات الفكر وميوله البارزة في ثقافات العالم، ومنها الثقافة العربية.

مقالات هذا الملف تتناول النقد؛ أسئلته وقضاياها، على غير مستوى من مستويات الانشغال والتفكير، وهي بالتالي تحض على إعادة طرح أسئلة الثقافة العربية بما يتيح لهذه الأسئلة أن تتفاعل مع قضايا الفكر والمشكلات الفكرية والروحية لإنسانه، في لحظة عربية متفجرة، وفي ظل قلق واضطراب عربيين شاملين ■

قلم التحرير

ريم يسوف



اشتغال العقل عن التفكير النقدي سلامة كيلة

التفكير يستدعي «العقل»، أي وجود آليات ذهنية تستطيع أن تجعل العقل «يفكر»، ودون ذلك تحكم الغريزة، التي هي رد الفعل المباشر على حدث أو موقف ما، رد الفعل «الميكانيكي» (ويمكن القول «الطبيعي»). ربما هذا هو الفارق بين الإنسان والحيوان، الإنسان الذي تميّز به «العقل»، والحيوان الذي يعيش حياة الطبيعة.

نتوقع مساراته، وفي الوقت ذاته لا نقبل منه إلا ما يوافقنا. بهذا لا تفكير، لا فهم، بل «معرفة» بمعناها السطحي. كل ذلك يفترض الارتفاع من المنطق الصوري (الذي حسب هيجل هو ما يقدم الأوليات التي يُبنى عليها دور العقل) إلى المنطق العلمي، إلى دور العقل، أي إلى التفكير. فدون تدقيق ومحاكمة ذهنية ليس من تفكير، حيث أن الحقائق لا تؤخذ «من الألفاظ» كما يقول الغزالي، بل من البحث في الأحداث، والخصوص في ما يختفي خلفها، وتحوّلاتها. هذا يؤهل لأن يصبح لدينا منظور نقدي، فلا يجري أخذ الأحداث كما هي، أو تصديق الأفكار دون محاكمة نقدية، أو تبني فكرة دون ملامسة نقيضها. لقد بدأ الفكر الأوروبي بالشك الديكارتي، وتطور وهو يغوص في أعماق الموضوعات، ويبحث عن «آليات ذهنية» جديدة تسمح بالفهم (كما فعل كانط). وهو الأمر الذي أوصل إلى هيجل الذي درس مسار الفكرة ليكتشف بأن الجدل هو روح الواقع. وصولاً إلى ماركس الذي «أوقف جدل هيجل على قدميه» مؤسساً لمنهجية هي النقلة النوعية بعد منطق أرسطو.

ما نعاني منه هو سيادة المنطق الصوري الذي هو في تكوينه غير نقدي، لهذا يتسم النتائج الفكرية بالشكلية والسطحية، أي غياب

«الوعي التقليدي» (الذي هو الوعي السائد) ينحكم لرد الفعل الغريزي أو للمحاكمة الصورية التي غالباً ما ترتبط بالغريزة. ليصبح الحكم قائماً على ثنائية: إما/أو، مع/ضد، وبالتالي يصبح الموقف هو نتاج رد الفعل على حدث ما. بحيث يكون إيجابياً أو سلبياً حسب الحدث، والجهة التي تقوم به والموقف منها. إن سيادة المنطق الصوري تفرض علاقة ملتبسة بين حدث ما والموقف منه. فأولاً هناك دائماً «عدو»، آخر مرفوض، يصبح هو مقياس الحكم على الأحداث بالعلاقة معه، هذا من طرف، ومن طرف آخر يكون الموقف الذاتي هو المقياس لتحديد الموقف من الآخر ومن أي حدث يجري في الواقع.

ولا شك في أن المنطق السائد هو المنطق الصوري، حيث أنه «متوارث»، يتسلل إلى الفرد من خلال التقاليد والمدرسة، والدين، وكل «الوعي التقليدي» المسيطر. وهو منطق أكثر ما يقدمه هو «التحديد»، أي معرفة ما يظهر أمامنا، وما نسمعه، وكذلك ما يحدث أمامنا. وأيضاً معرفة المسائل في سكونها، أي في لحظتها دون ملاحظة مسارها، السابق والتالي. وهذا ما يجعل الأحكام خاضعة لمبدأ: إما/أو، مع/ضد. وهو الأمر الذي لا ينتج فكراً بل يكرر مسابقات، ولا يعمّق في المعرفة لأنه يكرّر ما هو معروف. لهذا نحن نعرف الشخص، لكننا لا نفهمه، ولهذا لا

هو، إذن، نتاج اشتغال العقل. حيث تتحوّل المشاهدات والحوادث إلى تصورات وأفكار. هنا، عبر العقل، يتحقق مسار: تلقي -محاكمة- حكم، والمحاكمة إما محاكمة صورية أو محاكمة علمية. والفارق في ذلك يتمثل في طبيعة الآليات التي تحكم «العقل»، هل هي شكلية، ساكنة، منعزلة، أو أنها تغوص في عمق المسائل، وتبحث مختلف جوانبها، وتحاول «سبر أغوارها»؟ هذا يدخلنا في الإشارة إلى المنطق الصوري الذي يفرض المحاكمة الشكلية التي لا تتعدى ظواهر الأشياء، بينما يفرض المنطق العلمي مراعاة أن الشكل يخضع لجوهر، وأن السكون مرتبط بالحركة، وأن الحقيقة هي ما يسكن في الأعماق، وليس ما يظهر على السطح. لكن عملية التفكير، بمعزل عن العقل، تتحوّل إلى: تلقي- حكم، حيث تغيب المحاكمة، وبالتالي تغيب المنطقية التي تسمح بمعالجة الحدث من أجل الوصول إلى تصوّر حوله، أو استنتاج فكرة، أو إصدار حكم. في هذه الحالة يخضع الحكم لرد فعل غريزي. وهو في الغالب متسرّع أو خاطئ لأنه غير مبني على محاكمة حتى بشكلها الصوري. بالتالي حين نتناول التفكير النقدي يجب أن نؤسس على وجود التفكير أصلاً، حيث أن



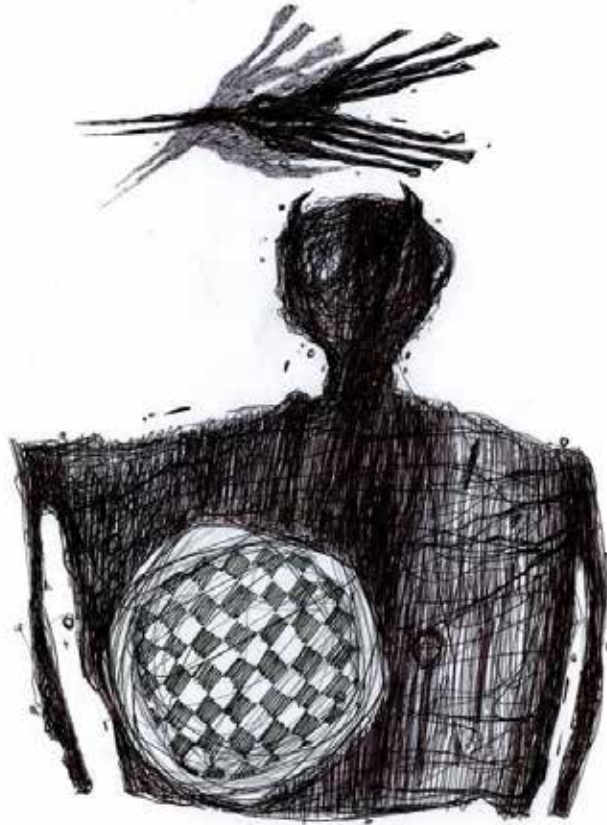
إلى أن تلقى بعيداً. ولدينا عقل تحجّر منذ قرون يحتاج إلى تفكير و«تكسير»، لكي لا يبقى مهيمناً. هل نستطيع النقد والتفكير و«التكسير»؟ هذا يحتاج إلى مسار معرفي جديد، وكما أشرت نحتاج إلى امتلاك المقدرة على التفكير. ولأن الوعي التقليدي والمدرسة والأيدولوجيا السائدة والمؤسسة الدينية تركز ما يناقض التفكير، نحتاج إلى نقدها جميعاً. لكن قبل ذلك أن نمتلك عقلاً يفكر ومنظوراً نقدياً. هذه «تربية ذاتية» ترتبط بالقراءة والدراسة الجادة والتعلّم. مفكر من فلسطين مقيم في عمان

زال يعاد إنتاجها كي يبقى «الوعي التقليدي» مهيمناً. بالتالي لا بدّ من نقد العقل أولاً، ونقد المدرسة، والوعي التقليدي، والثقافة والفن، والنخب التي لا زالت محافظة في منظوراتها. كل البنى تحتاج إلى نقد جذري، الوعي والأيدولوجيا، والدولة، والدين، والاقتصاد، والسياسة، والواقع، والعالم. ليس تكرار الأفكار المسبقة مفيداً، ولا تكرار كل الأفكار التي سادت في قرن مضى تُقدّم ما يخدم التطور. لدينا ركام من «الأفكار» والتخيلات، والمواقف المسبقة، تحتاج إلى تفكير وتوضيح مشكلاتها، وهي تحتاج

العمق وغياب ملامسة الواقع في صيرورته. فدون نظر نقدي ليس من إنضاج للفكر ولا تطوّر فيه، وأساساً لا مقدرة على فهم الواقع الذي يحتاج إلى الحفر والنقد، كما إلى تجاوز الأشكال لمصلحة الجوهر وفهم حركية الأشياء. تفكير نقدي، يعني تفكيراً أولاً، ويتضمن الشك ثانياً، كي يكون نقدياً. لقد تلاشى العقل منذ أن هيمنت «الغزالية» بشكليتها المفرطة ومعاداتها للفلسفة ولكل تفكير. والتي تعمّمت كجزء من «الوعي التقليدي»، وأعيد إنتاجها عبر المدرسة من قبل طبقات تناهض الحداثة والتطور كانت تهيمن. ولا

المفهوم المراوغ التفكير النقدي والنقد الأدبي العربي

خلدون الشمعة



عبد الجواد

أستخدم كلمة «مقاربة» لأشير من ناحية إلى السيرورة التي تصل بين التفكير النقدي والنقد الأدبي في تجارب العرب المعاصرين، وإلى أنها من ناحية ثانية تعني النزوع إلى الوصول، ولكي أتفحص من جهة ثالثة إمكانية ترويج تلك الرحلة ببلورة ما يمكن اعتباره شبيهاً بمقولات تجريبية، مقولات ليست قَبَلية، بل مفاهيم تتضمن سبباً ومحمولاً معرفياً رائزة العقل ومُحركة الفن.

-2-

جدلية المماثلة والمغايرة في تمثيلاتها النقدية العربية تجاوزت وتتجاوز هذا السجال لأسباب تتعلق بامتثالها للأمر الواقع من جهة، وبإعادة تعريفها لحركية الثقافة من جهة أخرى. بل يمكن القول كما سبق أن أشرت في مكان آخر، أن أفكار إدوارد سعيد التي قدمت أجوبة على أسئلة المماثلة والمغايرة، أسئلة مثالها مستمد من حركية الأدب والنقد، لم تكتب بالاستجابة لمفهوم الجماعة أو الشعب أو الأمة، بل بالاستجابة لأوضاع ذات نزوع ذاتي خصوصي.

يقول ثيودور أدورنو معبراً عن تجربة ذاتية مماثلة لإدوارد سعيد (مع اختلاف التفاصيل): «الكتابة بالنسبة لكائن لم يعد لديه وطن، تصبح المكان الذي يسكن فيه». هذا القول يصلح مقدمة تضيء ما يردده إدوارد سعيد (ربما ممثلاً بالنص المكتوب تحديداً) من أن الثقافة تكتسب اكتساباً ولا تورث تورثاً، وأن ثمة قطبين يربطان بين حركية الثبات والتغيير. القطب الأول يعبر عنه مفهوم «البنوة» الذي يعكس حتمية بيولوجية، هي حقيقة انتماء الإبن للأب، حقيقة كون الكائن نتاج أبوين. وأما الثاني مفهوم «التبني» فهو يعكس بدلاً من ذلك الاختيار الذي يتيح للفرد فرصة الإنتماء

ويصل الباحث بهذه الفكرة إلى الذروة قائلاً: «إن هذا التوهم بأن التكنولوجيا الغربية قابلة للفصل عن خلفيتها النفسية إنما هو ناجم عن رؤية مادية اختزالية للتاريخ». وأحد الردود السجالية على هذا التناقض السوري ما يشير إليه عزيز العظمة من وجود تقاطع بين الاستشراق ودعوة الأصالة (العربية): «فكلاهما عبورٌ معرفي عبر مغايرةٍ مطلقة، يروم الربط الفاعل بين الغيرين، كلاهما استصلاحٌ مُعَرَّفٌ لماضٍ منقطع. أما الفرق بينهما فإنه يقوم في الشحنة المعيارية المعطاة للماضي والحاضر».

ويضيف: «ليست الأصالة كمفهوم لثقافة حصرية، فكرة محلية عربية بل لها أصول قديمة في الفكر الغربي المحافظ المعادي للاستنارة وللثورات في القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر، خصوصاً لدى مفكرين مثل دوميستر ولورنزفون شتاين وسافيني وغيرهم من دعاة التحول التاريخي العضوي التابع من أصالة شعب ما، ولها امتدادات وحييزات واسعة في الفكر الفاشي في ألمانيا وإيطاليا في هذا القرن. كما أنها تنامي باطراد في أوروبا اليوم..» (أنظر: التراث بين السلطان والتاريخ).

ثمة شك في أن غلبة مقولة نقدية واستيلاء صاحبها على مضمونها هي فاعلية استبداد تومى إلى علاقة الهامش العربي بالمركز الغربي، المُختلف بالموثقف، الخلاف بالاختلاف، الحدائنة بالقدامة. وكما يشير دومنيك أورفوا فإنه: «في ما يتعلق بالفكر الحديث، درجت العادة على وضع العالم العربي في ركاب الغرب، وليس هذا فقط خطأ في المنظور من جانب العالم الغربي التوسعي الذي نسي جذوره العربية، بل هو أيضاً خطأ في المنظور من جانب بعض الشرقيين الذين طنوا أنهم يستطيعون الحصول على القوة المادية للخصم بدون أن تتأثر به شخصيتهم. وهذه الفكرة التي انتشرت في ثلاثينات القرن التاسع عشر مع الطهاوي، أدت إلى موقف ملتبس: أي المطالبة بالأصالة وبحق التقليد في آن». (أنظر: المفكرون الأحرار في الإسلام.. ت. جمال شحيد).

ويشير المصدر نفسه إلى أن هذا ما عبر عنه جاك بيرك عندما قال: «إن العرب يريدون ألا يشابهوا الآخرين وألا يختلفوا عنهم. فلو ذكرت أمامهم خصوصيتهم يشعرون بالهانة ويطالبون بأن يكونوا كمثل قائل هذه الملاحظة، وإن طبقت عليهم نفس المعايير التي تطبق على الآخرين يجفلون».

إلى أب ثقافي مجازي من اختياره. هذا الأب المجازي ربما كان في بعضه هو الآخر المغاير. وفي وقت لاحق كتب محمود درويش قصيدة مهداة لإدوارد سعيد، عنوانها: «طبق إلى إدوارد سعيد». في هذه القصيدة نزوع تتحكم فيه شعرية الذات بكل وضوح. فعندما يصبح خيار الشعب متعذراً أو مراوفاً أو بعيد المنال، يحل محله الخيار الفردي.

-3-

في المآل الأخير يمكن القول مجدداً إن خطاب المركزية الغربية قد خلق صوراً عن الشرق لا يمكن إنكارها. هذا الخطاب المجتر والمتواطئ عن الآخر، اخترق وعي المثقف العربي مشكلاً لديه مفهوماً جوهرياً مراوفاً للحدائنة، لا يستعصي على التحديد فحسب، بل يحرك عملية ردم مستمرة ولكن متعثرة لبرزخ معرفي يفصل بين الأنا والآخر حيناً ليواجه هوة فاعرة بين الذات والموضوع حيناً آخر. ومهما يمكن من أمر فإن النقد العربي يستمد شحنته المعيارية من مصدرين: الأول هو التفكير النقدي السائد في المركز الغربي،

والثاني التراث النقدي العربي الذي يعاد انتاجه ليمنح أبعاداً متجددة بعد توطينه وموضعته في سياقٍ مستعار من فكر الآخر. (أنظر: النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص).

-4-

وكان عبد السلام المسدي قد سبق هذه المحاولة المشتركة بكتابه الرائد: «التفكير اللساني في الحضارة العربية». ثانياً: يمكن اعتبار هذا المجهود النقدي بالغ الأهمية. فهو يبرز خصيصة «أدبية» الإنسانيات العربية بمختلف صنوفها ومن ثم يقوم بدمجها وموضعها في سياق نقدي وبلاغي حدائني.

ثالثاً: يستخلص الكتاب في حركية الترحيل هذه نماذج لافتة تومى إلى العناوين التالية: حد اللغة، بنية الكلام، الدلالة، أدبية الكلام. وتشمل هذه الحركية مروحة نصوصٍ للجاحظ وابن حزم والقاضي عبد الجبار، والرازي، وعبد القاهر الجرجاني، والفارابي، وإخوان الصفاء، وابن سينا، والغزالي، والتوحيدي وابن مسكويه وابن جني وابن

في ضوء ما تقدم نستخلص المؤشرات التالية التي تومى إلى مشروع عبور معرفي: أولاً: رحلة التراث النقدي والبلاغي العربي من القدامة إلى الحدائنة، وهي الرحلة التي تقتضي موضعة نماذج من التراث العربي في سياق نظرية لسانية وشعرية حديثة. والحقيقة كما يعرضها ثلاثة نقاد (عبد القادر المهيري وحمادي صمود وعبد السلام المسدي) أنه: «ليس ثمة أمة فكرت في قضايا الظاهرة اللغوية وما يحكمها من قوانين مختلفة إلا وانطلقت في إنجاز كل ذلك من دراسة لغتها النوعية».

ويضيف هؤلاء النقاد أن القضية مردها إذن: «قدرة أمة من الأمم على أن تصف جهازها اللغوي ثم تتجاوز ذلك إلى إدراك منزلة التفكير المجرد في شأن الكلام باعتباره ظاهرة بشرية تقتضي الفحص الموضوعي بغية



خلدون، وابن الانباري، والزجاجي وابن قيم
الجوزية والسكاكي.

-5-

واللافت أن حركية الترحيل والموضوعة هذه
تزامنت مع بروز النزعة اللسانية لدى إدوارد
سعيد (أنظر: العالم، النص، والناقد) في
تسليطه الضوء على أحد أهم الدراسات التي
دشنت الانعطافة اللسانية في النقد الأدبي
الغربي ونعني به كتاب (المحاكاة) للناقد
إيريش أوبرباخ. هذه الدراسة الطموحة
التي تهدف إلى تقديم تمثيل واقعي للأدب
الغربي، كتبت في اسطنبول خلال الحرب
العالمية الثانية حيث لا توجد مكتبات مزودة
بكتب باللغات الأوروبية.

-6-

ثمة نقلة معرفية شهدتها النقد العربي
الحديث ونعني بها العبور من النقد الأدبي
إلى النقد الثقافي. هذه النقطة التي لا أعتقد
أنها تمثل انتقالاً، دشنها الناقد عبدالله
الغذامي (أنظر: النقد الثقافي: قراءة في
الأنساق الثقافية العربية).

كتاب الغذامي طموح يتضمن إعادة نظر
جذرية في الحداثة العربية. والمعروف أن
النقد الثقافي يعود في أصوله إلى ثيودور
أدورنو وبالتحديد إلى دراسة مبكرة عنه
ظهرت في كتابه: (المنظورات) خلال ثلاثينات
القرن الماضي. وقد تزامن ازدهار هذا النقد
وتوثقت صلته بمناهج الإنسانيات مع انتشار
الدراسات الثقافية في الجامعات الأمريكية.
أخيراً أود أن أشير في ضوء ما تقدم إلى أن
الفصل بين النقد الأدبي والعلوم الأخرى
(الإنسانيات) فصل ربما يمكن استخلاصه
من رأي ابن سلام الجمحي في أن الشعر
ثقافة وصناعة لا يعرفها سوى أهل العلم.
ولكن الفصل هنا يظل الاستثناء لا القاعدة.
الفصل أصل السكون والثبات. أما الوصل
فهو أصل الحركة والوصول.

ناقد من سوريا مقيم في لندن

عطالة العقل الجدلي في النقد العربي المعاصر

رامي أبو شهاب



هاد الترك

لا يمكن أن نراجع النقد العربي وأزمته بمعزل عن سياقاته التاريخية والثقافية التي صاغت ملامحه، وهي تتحدد بثلاث إشكاليات، الأولى فكرية، والثانية مؤسسية، والثالثة وظيفية. ولعل الإشكالية الأولى تتصل بمكون فكري فلسفي حضاري، فالنقد منذ نشأته اتصل بحاضنة فلسفية، وشاهدها أفلاطون وأرسطو، وصولاً إلى النقد المعاصر، وبالتحديد مع تطور العلوم الإنسانية والاجتماعية والطبيعية في العصر الحديث، إذ أسهم كانت وديكار و هيغل في تحرير العقل، مروراً إلى فصل التمييز بين الدال والمدلول ونبذ التاريخي لدى سوسير، وليس آخراً مفهوم الخطاب لدى ميشيل فوكو والذات لدى بول ريكور.

القائمة على التخيّل الخطابية، من منطلق رؤية تستند إلى مواقع التمثيلات المتبادلة بين المهيم والمهيمن عليه، وبهذا فإن ثمة إسهاماً نقدياً، ولكنه للأسف كان نتاج مناخات الغرب العلمية. ومن العضلات التي تبرز عند البحث في إشكالية النقد العربي تلك العضلة التي تبحث في مفهوم الناقد المثقف والاتصال بما هو عام وخاص تبعاً لوجهة نظر كانت، فالنقد العربي بوصفه فعلاً مؤسسياً، قد شهد مشكلات حقيقية تتصل بالمؤسسة الراعية للنقد، وأعني المؤسسات التعليمية والأكاديمية التي، وإن بدأت في مطلع القرن أكثر وعياً بدورها الحضاري والنقدي، سرعان ما انحرفت لتتحول إلى صيغة من صيغ السلطة التي صاغت تبعاً لتصوراتها، وبذلك فإنها بدت كإشارات تمارس الثقافة، ولا تنطوي على قيمة حقيقية. فبعض النقاد الأكاديميين أصبحوا متصلين بالمؤسسة عضواً، وهي بدورها كزستهم موظفين أكاديميين، تبعاً لأهوائها التي صنعت محاصصةً سياسية أو قبلية أو طائفية أو سياسية، الأمر الذي تسبب في نبذ العقول النقدية، وتحولها عن الفعل النقدي،

العقل نحو صيغة إنسانية تتسم بتبني قيم معينة. إن مفهوم القيمة، أو فلسفة القيم الأكسيولوجيا في الفكر العربي مرتبك، فضلاً عن كونه يستند إلى تراث لاهوتي أو أخلاقي أو بنية ثابتة تخشى من التحول، ولهذا فإننا نمارس النقد تبعاً لتغيرات حضارات أخرى، كون حضارتنا أسيرة الثبات، وبناء عليه فإن نقدنا لا يحمل أي صيغة راديكالية معرفية، كون قيمنا الحضارية منجزة، فكان البديل الاشتغال على بدائل نقدية منقولة، لا يتلقت منها إلا إلى نسقها الوظيفي الخارجي أو بوصفها قيمة مجردة من الفكر، فهي ليست إلا أداة ظاهرة. لقد بتنا نستعين بمنظومة إشكالية أنتجها الغرب، ولكن كي نتعامل مع وقائعه الخاصة، ونحن لم نتمكن من تطوير هذه الواجهات التي اتخذناها مقدسات نسعى لأن نتمثلها، مع أن هذا يبدو شديد التشاؤم، غير أن ثمة في المشهد ما يدفع إلى شيء من الارتياح كون النقد الغربي أو العالمي قد انشغل في السنوات الأخيرة بأفكار الناقد الفلسطيني الأميركي إدوارد سعيد، وتحديداً خطاب ما بعد الكولونيالية، والذي قد اكتنه واقعاً حضارياً تاريخياً، إذ حاول تلمس القيمة الفكرية للممارسة النقدية

هذه الممارسات الحضارية ألفت بظلالها على تحولات النقد، حيث وصف ويليم ويليك القرن العشرين بأنه قرن النقد بامتياز، وهذا نتج بعد انفتاح النقد على علوم وفلسفات متعددة، فبرز التحليل النفسي والاجتماعي والشكلاني والماركسية وغيرها. والمتأمل في النقد سيجد أنه متعالق بالمنتج الحضاري، وبما أن الثقافة العربية لم تقدم إسهامات حقيقية حضارية على صعيد البنى الفكرية والفلسفية لجملة من العوامل، فإن النقد العربي بدا تابعاً، لا يمتلك منظوره القائم المتصل بخصوصية الواقع العربي بكل ما يحمله من قضايا وهموم، على الرغم من أن هذه الوقائع تتطلب وعياً نقدياً، غير أن غياب المنتج الحضاري، اضطر النقد العربي للتأثر بالفكر الغربي، ولكن من منظور التقنية والظاهر الاصطلاحي.

لقد تبنى النقد العربي آليات ووجهات النظر الغربية بمعزل عن سياقاتها الفلسفية، غير أن هذا، وإن بدا حتمياً في غياب البديل، مع الإشارة إلى أنه قد حقق بعض التقدم، يبقى غير أصيل، بل منبت الصلة بالدور الحقيقي للنقد بوصفه ممارسة تستهدف تطوير

النقدية تبدو بلا نواتج أو أفعال، كما أنها لا تهدف إلى التغيير. لا ريب في أن المؤسسة والتحويلات التي طالت منصات النشر والتعبير، قد أحدثت ضرراً بالغاً على النقد والأدب. ومع أن ثمة ازدحاماً في الكتابة الأدبية غير أن النقد بدا عبارة عن مجاملات نقدية نشأت في الحواضن الرقمية وعلى صفحات الصحف والمجلات الأكاديمية ومواقع التواصل الاجتماعي، تحكمها الصداقات القائمة على تبادل المنافع والتوجيه الإعلامي المتبادل. كان بيير بورديو قد تحدث عن الإقصاء الذي تمارسه المؤسسة بحق البعض، عبر حرمانهم من حق الوصول للمعرفة التي تقصر على

فالكتابة النقدية العربية شديدة التلوث، إنها تنتهج سياسة ما يمكن أن نطلق عليه النأي بالنفس الحضاري؛ ولهذا فهي تمارس نقداً أدائياً. ومع إدراك لعبة التبادلات والعلاقات الاجتماعية سنجد أن من يتبوأ الصدارة في المشهد النقدي العربي لا يمثل العقل النقدي الجدلي، ولهذا فالظاهرة

مفاهيمها. ولهذا فإن انتشار النقد اللغوي، أو الألسني كان وسيلةً، في بعض الأزمان، لعدم التورط بأيّ مواجهة مع القيم العقلية. إنه خروج يتسّرّ خلف القيمة الأدائية أو نقد تقني بلا تأثير. ورغم أن الأدب، في معظم الأحيان، يجب أن يسعى إلى مواجهة القبح في عالمنا العربي فإن النقد قد تحول إلى ركاز من الأنساق المجردة اللغوية التي ترفع حرج



من المعضلات التي تبرز عند البحث في إشكالية النقد العربي تلك المعضلة التي تبحث في مفهوم الناقد المثقف والاتصال بما هو عام وخاص تبعاً لوجهة نظر كانب، فالنقد العربي بوصفه فعلاً مؤسساتياً، قد شهد مشكلات حقيقية تتصل بالمؤسسة الراعية للنقد، وأعني المؤسسات التعليمية والأكاديمية التي، وإن بدأت في مطلع القرن أكثر وعياً بدورها الحضاري والنقدي، سرعان ما انحرفت



المواجهة الفكرية وتسعى لإرضاء جميع الأطراف ضمن صيغة توفيقية، فبات نقداً بلا مخالب أو تقنياً خالصاً. لا شك في أن النقد في معضلة حقيقية لأن النقاد المعاصرين، وأعني الأجيال الجديدة

فئة مجتمعية محددة، وبذلك فقد احتكرت القيمة الفاعلة في المجتمع لتغدو نسفاً مهيمناً، وهذا ما ينطبق على النقد العربي المؤسسي الذي اختلف وارثهن من قبل مجموعة استطاعت، في غفلة من الزمن، أن تنشئ واقعاً نقدياً مستهلكاً وشديد التخلّف والبدائية، وهذا انعكس على قيمة الأدب العربي الذي لم يتمكن من ولوج العالمية بوصفه أدباً، فقد اتسم أغلبه بالافتقار إلى المنظور الفكري والحضاري، ولا يزال في طور التمثيل والتجسيد للمشكلات التي تعاني منها المجتمعات العربية. وبناءً عليه فإنه أدب غير معني بالأفكار أو الصفات الحضارية علاوةً على تفعيل العقل النقدي الموضوعي المنغمس بإشكاليات الإنسان العربي، كما أنه يفتقر إلى المنظور النضالي المتعالي على الحدود الضيقة والمناطقية، ويُعدّ هذا، بشكل أو بآخر، نتاج مؤسسات ذات تبعية للسلطة.

إن كافة التيارات النقدية التي شاعت في العالم الحر كانت نتاج عمل مؤسساتي لكن بمعزل عن الحواضن السلطوية، فعلى سبيل المثال مدرسة فرانكفورت التي أخذت على عاتقها نقد الرأسمالية ومظاهرها الإعلامية، في حين أن النقد الجديد نشأ في حاضنة جامعية، ونعني جامعة كمبريدج التي ثمّنت النقد الداخلي بوصفه ممارسةً أقرب إلى تحقيق معيارية متقدمة من اكتناه النص، وهذا ما يجعل من النقد ضمن علاقة جدلية مع الفكر والفلسفة والمنظور، وذلك تبعاً لعلاقاته الدينامية مع الحياة، سواء أكان من حيث نبذ القيم القائمة على بني داخلية ذات طبيعة علموية، أو على العكس من ذلك يسعى إلى تحقيق الارتهان لقيمة خارجية كما نقرأ في النقد الماركسي والبنويوية التكوينية، أو عبر الممارسة الثقافية التي فعلها رايموند وليامز.

لقد كان النقد وسيطاً بين العالم والرؤية التي تحكمه، وهذا ما يجعل من النقد العربي جباناً كونه يسعى إلى الإبقاء على تموضعه في المؤسسة التي تبقى على وجوده في إطار

التي بدت عازفةً عن ممارسة النقد الحقيقي إلى ممارسة التوصيف النقدي الذي لا ينطوي على رؤية أو مشروع، وهذا يعلل بأن معظم النقاد المعاصرين لا يحملون وجهة نظر فكرية تجاه عوالمهم، فهم غير مثقفين، كونهم لا يؤمنون بالأفكارهم فقط متعلمون اطلعوا على المناهج النقدية، ومارسوها بلا وعي متشكك تجاه عالمهم، فهذا النقد لا يقود إلى نتائج أو خلاصات.

وفي الختام، لا بدّ من القول إن ثمة مشاريع نقدية أسهم بها نقاد ينتمون إلى أجيال أكملت ما بدأه طه حسين ومحمد مندور وإحسان عباس وغيرهم، كما نجد في مشاريع لكل من كمال أبو ديب وعبدالله إبراهيم وصلاح فضل وجابر عصفور وفيصل دراج وعبد الفتاح كيليطو وعبدالله الغدامي، وغيرهم الكثير، لكنّ ثمة توجساً من قدرة الأجيال المعاصرة على تكوين توجه نقدي حقيقي يتصل بالإشكاليات التي يعاني منها المجتمع، فالنقد العربي ما زال عالقاً في الأطر التقنية شديدة السهولة والأمان، ولهذا نجد أن تيار النقد البنوي ما زال الأكثر تأثيراً على المشهد النقدي، في حين أن معظم التيارات النقدية التي اتخذت تموضعها في النقد المعاصر لم تشكل حضوراً لافتاً، كون الأخيرة تتصل بقيم أيديولوجية معينة تجاه العالم والمجتمع، فنقد خطاب ما بعد الكولونيالية والنقد النسوي والنقد البيئي ونقد الأعراق والنقد القائم على الميول الجنسية والنقد الثقافي والتاريخانية الجديدة، كما النقد الماركسي، ما زالت مجتمعةً في مواضع شديدة التواضع والانحسار. ومع ذلك فإنني ما زلت أحمل قدراً من التفاؤل بأن المرحلة التي نعيشها الآن ما هي إلا فراغ يحتاج إلى الاكتمال كي يأتي شيء من بعيد يملؤه، ولا سيما أننا نشهد تحولات جذرية في الواقع العربي القلق، وهو ما يعني بأن ثمة دينامية حيوية جدلية يمكن أن تلد طاقات جديدة.

ناقد وأكاديمي وشاعر من الأردن

الممارسة النقدية الخرساء

بين النقد وتحليل الخطاب

شرف الدين ماجدولين

في لحظة ما من ثمانينات القرن الماضي بدأ أن النقد العربي يعيش لحظة عنفوانه، وهي اللحظة التي أفرزت للوجود ما يسمى بـ«الناقد المحترف» الذي لا يحسن الحديث إلا في النطاق الضيق لتخصصه، وداخل سياق شديد الخصوصية قد يكون الجامعة أو المجلة الأكاديمية، أو المؤتمر النقدي الذي تنظمه إحدى شعب اللغات والآداب، ويحضره أهل الاختصاص،... دونما سعي إلى استقطاب الجمهور الكلاسيكي للأدب وأخذة بعين الاعتبار.

أو بديل له أو تجاوز له، هو الأصل الذي أفضى بوضع النقد الأدبي العربي في حال من الأزمة ظاهرة، لم يعد فيها مهماً حجم الصدق والشجاعة في بيان مناحي الضعف والإجادة في صنعة الأساليب الروائية والشعرية والمسرحية والقصصية، بل بات سؤال «القراءة» ذاته الذي يتناول النصوص ليعبر عن رأي فيها، ملتبساً ومتجاوزاً، وبناء على هذا الافتراض تحديداً أضحى كل حديث عن النقد مقروناً بمزاعم «التحليل العلمي» الذي لا حيز فيه للانطباع والذوق، ومن ثم للجوهر الإنساني لعملية القراءة. أذكر في هذا السياق أن عدداً كبيراً من الأبحاث المحشورة في إطار النقد، كان منطلقها نقض مبدأ الجودة التي هي تكوين متعال عن القواعد البنائية، وسرعان ما افتعلت معركة لا منطق لها بين إنسانية الأدب وقوانينه وقواعده، انتهت إلى محو الأدبية في النهاية، وتحويل الدرس النقدي إلى درس للأنساق والوظائف، أي إلى «نحو» للمعنى لا تفصله إلا نسبة قليلة من التجريد عن نحو الألفاظ.

الناقد وقاعدة الوساطة

بما أن الناقد وسيط فقد تجلت الوساطة أبعد ما تكون عن تقريب أسباب المتعة أو علل امتناعها، ساعية إلى تأويل يتجاوز حد القراءة المجبولة على الرفض أو القبول بالمقروء، وسرعان ما تحول الناقد من مقرب وسيط إلى مقارب وسائطي، عدته المفاهيم الجاهزة لا ذاكرة مقروئته، ومأربه الانتهاء إلى التطابق مع العدة المنهجية لا إلى مكاشفة القارئ بنسبة نجاح النصوص

السلوك المعرفي الذي حوّل النقد وهو الأدبي إلى مدونة مصطلحية غير مفهومة من قبل جمهور القراء العاديين، وغير ذات وظيفة ثقافية، الأمر الذي قوّض الجوهر الإنساني للأدب، فسرعان ما تحولت معارف تحليل الخطاب وشعريات النص الأدبي إلى أفق يصرم كل صلاته بالتعريفات البسيطة المتواترة خلال عقود النهضة عن معنى النقد الأدبي، باعتبار ما ينهض به من أدوار تقويم المباني والأساليب، وكشف الاختلالات. بدا في لحظة ما أنه بالإمكان الحديث عن كل النصوص بشتى مراتبها على نحو موحد، فقصيدة لعبد الوهاب البياتي يمكن أن تكون موضعاً لدرس يتناول «التشكيل الاستعاري» أو «صوت الذات» مثلها مثل قصيدة لشاعر خواطر بدائية غير متحقق، مثلما أن دراسة «منظور السارد» في تحفة روائية من قبيل «رامة والتنين» لإدوار الخراط، يمكن أن تضعها في المقام ذاته مع رواية محدودة القيمة موجهة للجمهور العام من مثل رواية «بنات الرياض» لرجاء الصانع، ففيهما معا يوجد سارد وتوجد صيغ للسرد...

وهو السلوك المعرفي الذي حوّل النقد الأدبي إلى مدونة مصطلحية غير مفهومة من قبل جمهور القراء العاديين، وغير ذات وظيفة ثقافية، الأمر الذي قوّض الجوهر الإنساني للأدب، فسرعان ما تحولت معارف تحليل الخطاب وشعريات النص الأدبي إلى أفق يصرم كل صلاته بالتعريفات البسيطة المتواترة خلال عقود النهضة عن معنى النقد الأدبي، باعتبار ما ينهض به من أدوار تقويم المباني والأساليب، وكشف الاختلالات. بدا في لحظة ما أنه بالإمكان الحديث عن كل النصوص بشتى مراتبها على نحو موحد، فقصيدة لعبد الوهاب البياتي يمكن أن تكون موضعاً لدرس يتناول «التشكيل الاستعاري» أو «صوت الذات» مثلها مثل قصيدة لشاعر خواطر بدائية غير متحقق، مثلما أن دراسة «منظور السارد» في تحفة روائية من قبيل «رامة والتنين» لإدوار الخراط، يمكن أن تضعها في المقام ذاته مع رواية محدودة القيمة موجهة للجمهور العام من مثل رواية «بنات الرياض» لرجاء الصانع، ففيهما معا يوجد سارد وتوجد صيغ للسرد... وأعتقد أن الانطلاق من مبدأ خاطئ مفاده أن تحليل الخطابات جزء من النقد الأدبي



خرساء، بلغ أوجه حين تناسلت «الجوائز الأدبية» المجزية المخصصة للرواية (بشكل كبير) ثم لغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، حيث لم يعد ثمة دور لوساطة الناقد المقوم بما هي آلية مزدوجة الأداء في اتصالها بالمتلقي والمبدع على حد سواء، من شأنها وصل الرسالة الرمزية للأدب بالبنيات الاجتماعية التي تكسب تلك الرسائل دلالتها الفعلية المتعدية، لحساب وساطة ترويجية تمهد السبل للانتشار الشكلي، وهو السلوك

الخطاب في المغرب حين تحدث عن وجوب دراسة الرياضيات لفهم القصيدة المعاصرة، كان يتحدث على نحو جدي، في الآن ذاته الذي غرق فيه الجمهور في الذهول، قبل أن ينخرط بعضهم في تصفيق مداهن وجبان، وهكذا تم تحويل الأدب إلى حمار المعرفة، حمال أسفار، في أي قافلة تنطلق، شتاء وصيفا. بيد أن لعنة المقاربات الوسائطية والنزعة المصلحية، وتليين النصوص لتكون بنيات

في التشكيل والتجريب والاختراق. لقد باتت تعويم عملة الأدب سبيلاً إلى التعالم وتخطي عتبات «الفن» و«الجمال» و«إنسانية الأدب» وصلته بالحياة وبالناس. ولأن في هذا التخطي إعفاء من التوقع النقدي، الذي هو عتبة للخصام الإنساني، تجلت المحصلة في الغالب الأعم بما هي سعي إلى تبخيس الأدب لحساب علوم محيطية أو نقيضة، من اللسانيات إلى التحليل النفسي. لا أنسى، في هذا الصدد، محاضرة لأحد أعلام تحليل

إلى صيغتها السجالية السطحية، وثانيا لتلقيقيتها الظاهرة للعيان، ثم لنزعتها التبريرية للخطاب التحكيمي، الرقابي، والقمعي، الذي يجافي سجايا «الحرية» و«الشجاعة» التي تمثل جوهر «الوعي النقدي». ولكم كان محزنا أن يقع أغلب رموز هذا التنوير الزائف في وهدة حربائية صاعقة عقب موجة الانتفاضات العربية، ليس أقلها التنكر لكل أدبيات «التنوير» التي أنتجوها



بما أن الناقد وسيط فقد تجلت الوساطة أبعد ما تكون عن تقريب أسباب المتعة أو علل امتناعها، ساعية إلى تأويل يتجاوز حد القراءة المجبولة على الرفض أو القبول بالمقروء، وسرعان ما تحول الناقد من مقرب وسيط إلى مقارب وسائطي، عدته المفاهيم الجاهزة لا ذاكرة مقروئيته، ومأربه الانتهاء إلى التطابق مع العدة المنهجية لا إلى مكاشفة القارئ بنسبة نجاح النصوص



عبر سنوات من الكتابة والحضور الإعلامي متعدد الصيغ، ولعل من أصدق الصور التحليلية لأعلام هذا الصنف من «الوعي النقدي الزائف»، تلك التي أوردتها الباحثة اللبنانية دلال البزري في الفصل الأخير من كتابها «مصر التي في خاطري»، حيث

النقدي الذي بقدر ما عمق أزمة الأدب ووظيفته، حول التجربة النقدية من «رقابة كابحة» لإمكانات التجريب التعبيري، إلى «خدمة إعلانية» ومن ثم لم تسهم في إنتاج تعبيرات أدبية سليمة، بقدر ما روجت لسلوك مخاتل بوعي مختل عن الكتابة ومقتضياتها.

فتنامت معها ظاهرة ولادة أسماء أدبية من فراغ ودون مقدمات، لإشباع نهم المطابع إلى إصدار الأعمال والتقدم بها للجوائز، مع ما صاحب ذلك من ماركيتينغ ثقافي تلاشت فيه البقية الباقية من مبدأ التقييم والمكاشفة أمام رغبة جماعية في الرياء الصحافي وتلفيق الأكاذيب حول الأعمال والنصوص المفردة لترجيح حظوظها في ميزان التحكيم، ولا جرم من ثم أن تظهر للوجود في سنوات متلاحقة لوائح طويلة وقصيرة مخترقة بأعمال بادية الضعف، وبعضها يكتفي بركوب موجه الصراع السياسي المصطبخ بعد ما سمي بالربيع العربي، الذي لا يكف عن صدم المتابع بالفاجع والصادم والمتجاوز للخيال كل يوم.

وعي نقدي زائف

الظاهر أنه لا يمكن فصل هذا النوع من التجاوز الوظيفي لقيمة الوساطة التقييمية دون الوقوف على توافر تدريجي لعدد كبير من الرموز النقدية العربية من جيل مخضرم (يفترض أنه وريث لمشروع طه حسين)، مع ظاهرة التسامح والمرونة، واللجوء إلى المقاربات الرمادية، تلك التي أنتجت لنا ما يمكن وسمه بـ«الوعي النقدي الزائف»، حيث يمتلك مظهرا تنويريا شكليا، سواء بالنظر إلى طبيعة الأسئلة المطروحة أو القضايا المستثارة أو العناوين المقترحة، في الآن ذاته الذي يضمر كنها فكريا تقليديا، يسعى إلى تكريس التصالح مع الوضع القائم (واقع التخلف الثقافي وهيمنة الدولة التسلطية)، وهو السبيل الذي جعل الناقد العربي في هذا السياق المخصوص، ينخرط في معارك لا تعنيه، وبأساليب غير «نقدية»، أولا بالنظر

شخصت أزمات وأمراض المجتمع المصري في العقد السابق لثورة 25 يناير. تقول في إحدى الفقرات، في سياق الحديث عن النسق الذهني لثقافي ونقاد موجة التنوير الذي دعمته السلطة «كتلة صلبة من الأفكار الجاهزة والمبسطة والمبتسة، المتعايشة مع الهيمنة الدينية، والتي تقف خلف خطاب 'تنويري'، 'مدني'، لتحجب علمانية أو يسارية، مزعومتين. نسق فوضوي، لكنه قائم. هو خليط من بقايا الهيمنة اليسارية السابقة على الهيمنة الإسلامية، ومن رومنطيقية نهضوية وفدية، ومن ناصرية ما. ذخيرة لغوية مرتبة بنظام، ينطق بها المثقف غير الإسلامي، ويقدمها على أنها هي مشروعه لمواجهة التشدد الديني» [1].

بطبيعة الحال ستبدو المواجهة كاريكاتورية مع واقع مختل بوعي زائف وبآليات تحليل فاسدة، لكن على الرغم من ذلك فإن الرهان الثقافي للناقد العربي اليوم لم يلبس كليا بهذا الصوت السلطوي على هيمنته وكثرة مرديه، وظلت المنابر المستقلة والأصوات النقدية النقيضة، على قلتها، منتشرة عبر مختلف أصقاع الوطن العربي، وتسعى جاهدة إلى تحقيق طموح طه حسين النهضوي.

[1] - منشورات دار الساقى، بيروت، 2011، ص 179. والكتاب سيرة للشعب المصري بطبقاته المختلفة في السنوات العشر الأخيرة قبل الثورة، انتهت من صياغته قبل شهور قليلة من اندلاعها، وأهدته لشهدائها، فصوله تسائل نفسية الإنسان المقهور الذي وجد ضالته في التدين والحجاب، وتعري عوامل الاندحار التدريجي إلى الماضي، تكشف نفاق المثقفين المصريين اللامعين وهوسهم بتبرير خطايا الدكتاتورية، تبدو فقراته الهجائية لجيل التنوير الزائف لافتة للنظر، تتدفق دون موارد ولا نفاق. نص فاتن وقاس وصادق..

ناقد من المغرب

الحرية والفلسفة والنقد

أيمن بكر

يصعب أن نتخيل ازدهارا للنقد بعيدا عن الدرس الفلسفي، ولا حياة للدرس الفلسفي العميق بعيدا عن الحرية، أعني أقصى درجات الحرية. وفي ظل التورم الديني القائم على أرضية الادعاء والتسلط المتبادل، وفي ظل القمع السياسي المتحالف معه، يبدو أن الثقافات العربية قد قررت معاداة الفلسفة وإن بصورة غير واعية، لأنها بالأساس حولت الحرية إلى مفهوم سيء السمعة، بل يتم تصويره في كثير من تلك الثقافات بوصفه الخطر الأكبر على وجود المجتمعات العربية بأكملها. من الطبيعي إذن أن تجف ينبابيع الفكر المبدع، وأن تنحسر في أشكال التعبير التمثيلي، أو المجازي الرمزي: الرواية، والشعر. ولا غرابة من تحوّل نصوص النقد -إلا القليل منها- إلى هياكل مفرغة تشبه النقد: ممارسات لغوية غير واعية بذاتها، أو بمنطلقاتها وأهدافها. ولا عجب أن تتسع سوق الاتجار بترجمات لأفكار مستوردة تشبه الأفكار، وأن تنتج عن تلك السوق ميليشيات متصارعة على المكاسب المباشرة من ظهور إعلامي، أو تحالف مع سلطة، أو احتلال مناصب في مؤسسات ثقافية مهترئة.

إضافة للفكر الإنساني نادر الوجود، وإن وجد فهو مكبل بقيود قاسية من المحرم الديني والقمع السياسي، ما يجعله محدود الإضافة. لكن المرعب أن القيود ذات الأساس الديني (نتحدث هنا عن التوجه الأكثر تشددا في الدين) قد توحدت مع القيم المميزة للمجتمع العربي، والداعمة لتصوراته عن ذاته في مواجهة ما يظنه اللاوعي الجمعي محوًا وشيكا يتهدده.

لقد تم إهدار مساحات غنية من ثقافات المجتمعات العربية لصالح تركيز الوعي الجمعي على البعد الديني بوصفه المانع الأوحد للهوية الثقافية، بل والقومية. هكذا تم بصورة متلاحمة، تبدو بديهية، صب القيود الدينية في هيئة تهم اجتماعية واصمة للفكر والمفكر تصل بسهولة حد القتل، ومن الطبيعي أن تكون أدوات القمع والقتل أفرادا لا علاقة لهم بالفكر أو بالدين، بقدر ما هم أدوات للريبة الاجتماعية المنتهية، والتي تتجه نصلها جميعا نحو الفكر الحر تحديدا، بوصفه التهديد الأكبر لهوية الجماعة، بل لوجودها.

كيف والحال بهذا السوء يمكن أن يزدهر

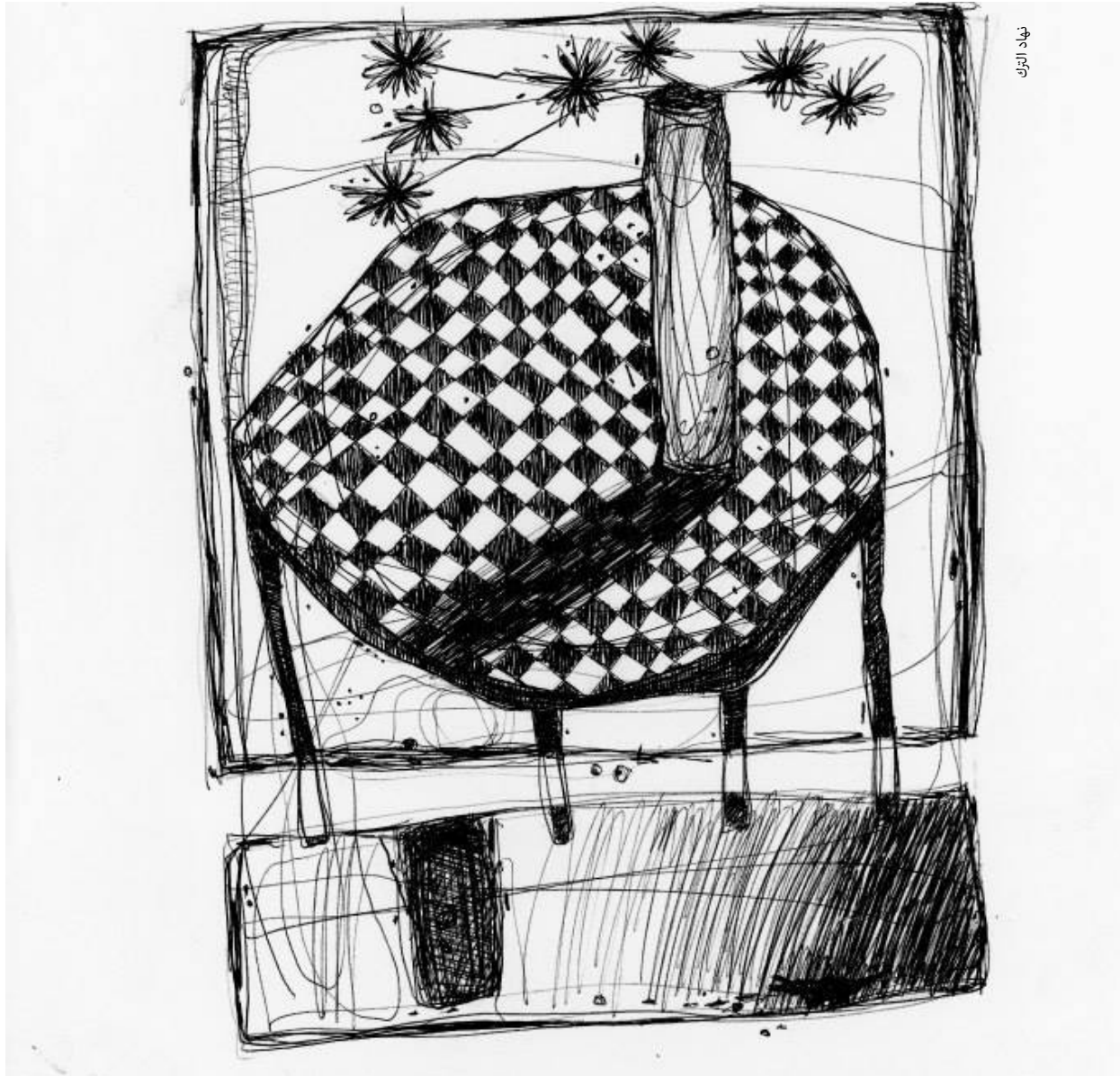
عليها في بناء العقول؟ لا أحسب أن أحدا يغفل عن تردي وضع الفلسفة والحرية كليهما ضمن الثقافة العربية على مرّ عصورها (ليس صحيحا بصورة حاسمة أن العصر العباسي الذي شهد تفوقا حضاريا عربيا قد شهد حرية فكرية واسعة، ولنا في قتل المتصوفة والشعراء وإحراق كتب الفلاسفة مثل).

3--

العصر الحديث (الذي يمكن أن نتفق على بدايته مؤقتا بدخول الحملة الفرنسية إلى مصر والشام في 1798) شهد مراوحات بين فرص التحرر وبين الجمود الأليف، الفكرية التي حمل رجال الدين لواءها طوال الوقت، مكبلين العقل العربي بقيود حديدية استطاعوا زرعها داخل منظومته الأخلاقية. لم تكتب الغلبة -إلا في حالات فردية غير مؤثرة للحرية الفكرية على حساب الجمود والسلفية. كنا بحاجة لألف طه حسين على ألا يتراجع أحد منهم عن آرائه أيا كان الثمن. الفكر العربي الأصيل القادر على تقديم

يتوقف دريدا عن التعامل مع النصوص الأدبية والأشكال المسرحية لتقديم رؤاه الفلسفية. لم يكن بعيدا عن النقد الأدبي حين وقف بالتحليل عند مركزية الصوت في تراث الفلسفة الغربية، أو حين طرح ميتافيزيقا الحضور التي يراها قابضة في عمق الوعي الإنساني. القناة بين المجالين مفتوحة على اتساعها، ومن يتابع النقد الغربي سيجده قائما على القنوات الممتدة بينه وبين الفلسفات الكبرى منذ أرسطو وأفلاطون.

لكن الفلسفة ك ممارسة عقلية إنسانية عالية، استطاعت بأتمان باهظة أن تتجاوز الخطوط الحمراء، التي تفرضها الثقافات الاجتماعية المحدودة على الفيلسوف أو المفكر. إن العلاقة بين الحرية والفلسفة تتسم بالتغذية والتغذية المرتجعة، فهل دفعت الثقافة العربية ثمن إقامة الفلسفة الحرة بصورة آمنة ضمن حدودها؟ هل سمحت عناصر الحراك الثقافي والاجتماعي والسياسي في الثقافة العربية/الإسلامية بمركزة الحرية كقيمة عليا، أو بالانتباه لأهمية الفلسفة والدفع باتجاه الاعتماد



نهاد الترك

العربية معظمها دونما اتفاق، هو تصعيد حالة الحفظ والشرح والتكرار، لتصبح العامل الأهم في بناء المشروع المعرفية، وليصبح المتمكن منها هو صاحب الحق في احتلال الموقع الثقافي في مختلف المجالات؛ فأصبح الناقد الكبير والمفكر الكبير أقرب للمدرس الكبير، والشارح الكبير، والناقل الكبير، وأحيانا السارق الكبير. صرنا شراحا بليدين للأفكار الغربية، فلا طاقة بنا لتقديم شروح خاصة أو مبدعة، بل غالبا ما نقدم الشروح الأكثر مدرسية وتبسيطا. ليس غريبا في ظل هذه الركاكة أن تكون ممارساتنا

نقد أدبي أو فني، أو أي شكل آخر من أشكال الإبداع الفكري؟

4--

الفكرية هي تقليد ممسوخ للممارسات الفكرية المنضبطة المنهجية، ويكون ما نقدمه من نقد مسخا شبيها بالنقد، كما يسهل والحال هكذا أن تتحول الكتابات النقدية إلى سلعة ضمن صفقات ثقافية تافهة. حالة النقد العربي هي نتاج طبيعي لحالة العقل العربي الضامر الغافل عن قيمة الحرية، المحتقر للفلسفة، والمحاصر بمحرم ديني متجسد في صورة وحش اجتماعي ملتهب الأعصاب.

ناقدم من مصر

محاربة طواحين الهواء

محمود الفيطني

أن تكون ناقدا في هذه الفترة الحرجة من عمر الثقافة العربية؛ يعني أن تكون رجلا في مواجهة العالم؛ فيُعاديك الجميع، أو يحاولون افتعال العداوات معك. النقد الآن يعني أن تحتمل كل سهام العالم-الطائشة منها وغير الطائشة- لتستقر في صدرك؛ فإما أن تكون على قدر المسؤولية المقدسة لمعنى النقد، أو تنزلق في المستنقع الثقافي الذي يعيش فيه العرب وتضحى مجرد مادم للجميع، مُتَكَسِّب مما تكتبه، قادر على تكوين شبكة علاقات اجتماعية شاسعة، وتصبح عضوا في دولة نقاد أكل العيش.

ربما كان هذا الحديث مجرد وصف دقيق للحالة الثقافية والنقدية التي تعيشها الآن المنطقة العربية التي لا ترغب نقدا من الآخرين، ولا كاشفا لنقائصها وزيفها وهوانها وضعفها وعلاقتها المتردية؛ بقدر ما ترغب في التجمل والمجاملات والنفاق والرياء والزيف؛ لبشعر المنقود في النهاية بالحالة الطاوسية التي يرغبها؛ وبتيه على الجميع باعتباره كاتباً عظيماً لا يُشق له غبار؛ ومن ثم يحدث تزييف حقيقي للحالة الثقافية بالكامل يُشارك فيها الناقد في قتل الوعي الاجتماعي والثقافي للقارئ الذي يثق فيه ويأخذ حديثه على محمل الجد؛ فيصدق زيف الكاتب في نهاية الأمر؛ ومن ثم نرى أشباه الكتاب عمالقة مقدسين لا يمكن أن يقربهم أحد، بينما الكتاب الحقيقيون يقعون في المنطقة المظلمة من الثقافة العربية فيكونون طَيَّ النسيان.

إذن فعدم التزام الناقد بالمعنى الحقيقي للنقد يؤدي بالضرورة إلى قتل الوعي لدى الغالبية العظمى من المجتمع، أي أنه يشترك في جريمة تفوق في حقيقتها جرائم الحروب والإبادات الجماعية، ولعل هذا ما يجعلني دائما أتذكر ما قاله لي ذات يوم الناقد السينمائي الراحل سمير فريد «أن تكون ناقدا يعني أن تقطع علاقتك بكل من لهم صلة بالوسط الذي تكتب عنه؛

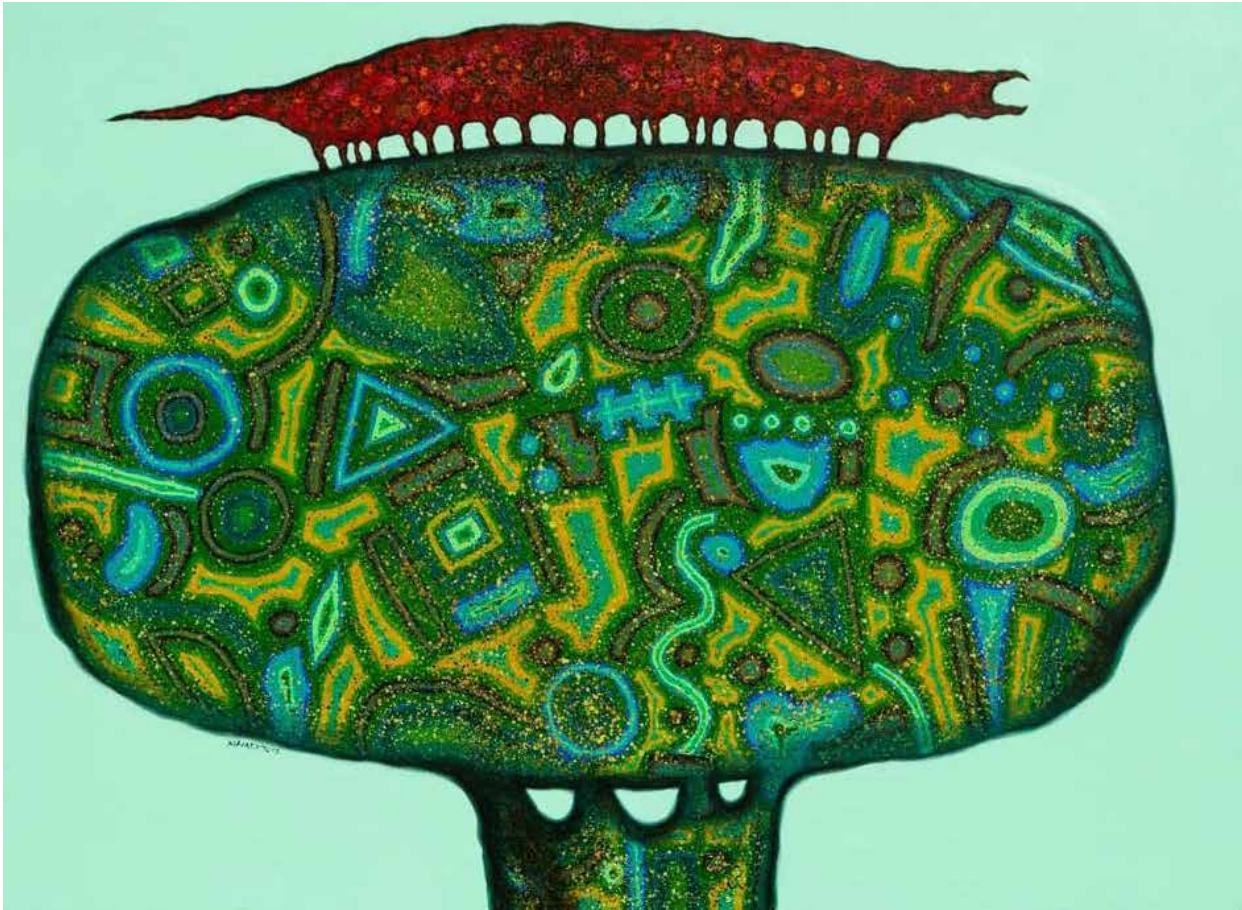
حتى لا توهنك العلاقات وتعطلك عن أداء دورك المنوط بك»، وهذا بالفعل ما يجب أن يحرص عليه الناقد حينما يريد أن يكون ناقدا له فاعليته ودوره الحقيقي في الوسط الذي يكتب عنه؛ ومن ثم يجب أن تكون علاقاته بهذا الوسط مجرد علاقات سطحية لا عمق حقيقي لها؛ كي يستطيع امتلاك حريته فيما يكتبه من دون تخوف أن يخسر صداقاته وعلاقاته الإنسانية.

هذا الأمر يُذَكِّرني أيضا بحديث دار بيني وبين الروائي الجزائري بشير مفتي، كنت أتحدث معه عن رواية أحد الأصدقاء وأنها من الأعمال الضعيفة التي لا تستحق؛ فقال لي: لكن هذا الحديث لن يعجبه وستخسره كصديق، فكان ردي عليه: هو صديقي، ولكن نصه ليس صديقي.

النقد يعني أن تتجرد من كل شيء، أن تتعامل مع النص فقط من دون أي اعتبارات أخرى، أن تكون قاضيا نزيها لأنك ستطلق حكما قد يؤدي إلى إعدام أحدهم؛ وهنا إما أن تكون على قدر مسؤوليتك، أو تتخلى عنها تماما لتترك هذا المجال الذي لا يحتمل الخطأ أو الأهواء أو الذوق؛ فليس معنى أن ذوقك لا يتناسب مع النص الذي بين يديك كناقدا أن هذا النص ركيك أو ضعيف؛ لأن الذوق هنا لا علاقة له بألية النقد من عدمه، كما أن حبه أو كرهه لمن كتب النص لا علاقة

له كذلك بالنص الذي أنتجه هذا الشخص. حينما يستعد الناقد للحديث عن نص ما يتعري تماما من كل علاقاته ومشاعره وحيه أو كرهه من عدمه، ومن ثم يصبح النص قيد النقد هو المحور الأساس الذي يتعامل معه الناقد بعيدا عن أي اعتبارات أخرى. هذا الحديث يحتاج منا إلى تحديد معنى النقد في اللغة؛ كي لا تختلط الأمور مثلما يفعل الكثيرون من المزيفين في واقعنا الثقافي حينما يرون كتابة نقدية عن نص ركيك فيقولون «هذا ذوقك أنت»، مما سيعود بنا مرة أخرى إلى دائرة الذوق وعلاقته بالنقد التي هي في حقيقتها علاقة منبته الصلة. فكل من يحاولون جذب النقد إلى دائرة الذائقة هم في حقيقتهم مجرد مُدَّسِّين يرغبون في تزييف الوعي بجرّ النقد من عنقه وليته، وتجريده من آلياته وشواهد ودلائله التي لا يمكن أن يغفلها مُبصر ليدخلونها في النهاية إلى الدائرة الهشة القاتلة: دائرة التذوق التي لا معنى لها.

النقد والانتقاد في المعجم هو تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها، ويقول الليث: النقد تمييز الدراهم وإعطائها إنسانا، أي أن النقد في نهاية الأمر لغويا يعني التمييز، وإخراج ما هو زائف مما هو صالح، ولعلنا نلاحظ هنا حتى في المعنى اللغوي أن النقد لا علاقة له بالعملية الذوقية التي لها علاقة



بالمشاعر بقدر ما له علاقة بالعملية العقلية الإدراكية المتجردة تماما من المشاعر والمصالح والعلاقات. إذا ما تأملنا العملية النقدية نستطيع أن نعرفها تعريفا بسيطا هو: إطلاق الأحكام المبنية على العديد من الدلائل والشواهد من داخل النص المنقود نفسه، أي أن النص قيد الانتقاد يعمل على توليد آلية نقده من داخله وليس من خارجه، بمعنى أي لا يمكن أن أدخل على النص المُنتقد جاهزا بالآلية النقدية، أو النظرية التي لا بد من تطبيقها على النص؛ لأن هذا الفعل سيؤدي بالضرورة إلى لِيْ عنق النص وإسقاط ما ليس فيه عليه، بينما الحقيقة التي لا يمكن إنكارها أن كل نص إبداعي يعطي آلياته ومفاتيحه للناقد من داخله؛ ومن ثم يعتمد الناقد على آليات النص التي تمنحه في النهاية آليات العمل النقدي، وهنا تكون الأحكام النقدية المتولدة من داخل النص اعتمادا على شواهد ودلائله الداخلية-من النص نفسه- هي أحكام نقدية قطعية اليقين لا علاقة للمشاعر أو الذوق بها بقدر اعتمادها على العقل المجرد تماما. هنا لا بد من طرح سؤال من الأهمية بمكان ما يجعلنا غير قادرين على إغفاله: ما الذي جرى للثقافة العربية حتى غاب عنها الناقد الجريء وحل مكانه الناقد المداهن؟ الكارثة الحقيقية أن الثقافة العربية في الآونة الأخيرة انحدرت وتدهور بها الحال إلى أقصى درجة؛ مما جعل المداهنة والنفاق والتسول

أو فلنقل التكتسب- بات هو قانون الناقد؛ ليكتسب ود وصداقة ورضى الكاتب وهو ما سيعود عليه بالفائدة في نهاية الأمر، سواء كانت هذه الفائدة مادية متمثلة في دعوات لمؤتمرات ومهرجانات ومناصب قيادية في العديد من الصحف والمجلات، واستكتاب هنا وهناك، وتحكيم في المسابقات الفنية والأدبية، أو معنوية بتشغيل عجلة إنتاج الزيف؛ وبالتالي يصبح هذا الناقد الذي لا قيمة حقيقية له من أهم كتاب المنطقة العربية في نهاية الأمر في حين أنه لا يصلح لأي شيء في حقيقته. لكن ما زال السؤال مطروحا ولم يجد الإجابة الوافية عنه حتى الآن. إذا ما تأملنا قليلا ما يدور حولنا في المنطقة العربية سنصل إلى

حقيقة مفادها أن معظم من يعملون في مجال الكتابة سواء كانوا نقادا، أو كتابا يعيشون في ظروف اقتصادية متردية، أي أن الكتابة في منطقتنا العربية لا يمكن لها أن يتعيّن منها كاتبها إلا في ما ندر من الكتاب، وهذا الضغط الاقتصادي يؤدي في النهاية بنسبة غير هينة منهم إلى المداهنة والنفاق للتكسب من الكتابة، وتكوين شبكة علاقات اجتماعية ضخمة تساعده في أن يعيش معيشة رغدة من الكتابة الفاسدة والمفسدة لكل شيء. هنا يصبح الناقد والكاتب معا فاسدين ومفسدين للمجال الثقافي بالكامل. هناك جوائز وصحف عربية من دون طعم أو رائحة، والقائمون عليها لا يرغبون في ثقافة حقيقية، أو اشتباك ثقافي حقيقي، فهي مشروعات راغبة في الثقافة التي لا لون لها بدعوى عدم الاشتباك مع أحد أو الإساءة إلى أحد -لا بد هنا من ملاحظة أن النقد الحقيقي الذي يقول: إن هذا النص فاسد أو ركيك يروونه في نهاية الأمر إساءة، وهو ما يتعارض حتى مع المعنى اللغوي للنقد.

النقد يعني أن تتجرد من كل شيء، أن تتعامل مع النص فقط من دون أي اعتبارات أخرى، أن تكون قاضيا نزيها لأنك ستطلق حكما قد يؤدي إلى إعدام أحدهم؛ وهنا إما أن تكون على قدر مسؤوليتك، أو تتخلى عنها تماما لتترك هذا المجال الذي لا يحتمل الخطأ أو الأهواء أو الذوق؛ فليس معنى أن ذوقك لا يتناسب مع النص الذي بين يديك كناقذ أن هذا النص ركيك أو ضعيف

هنا فسد كل شيء، بل فسد الكاتب قبل الناقد الذي خضع لآليات المجتمع وعجلة الاقتصاد المتحكمة في كل شيء، فرأينا الكاتب الذي يكتب روايته خصيصا من أجل الجائزة الفلانية وتبعا لشروطها وآلياتها ورغباتها؛ فيخرج النص ركيكا مفككا، باهتا، نمطيا تبعا لما ترغبه الجهة المانحة، وبما أن الناقد قد تم اختياره في لجنة من لجان التحكيم الخاصة بهذه الجوائز التي وضعت شروطها، فهو خاضع أيضا لنفس

من الأعمال التي لا يمكن أن تستحق قيمة الورق الذي طبعت عليه، وهنا رأينا الكثير من الأسماء التي لا قيمة لها باتت عمالقة في عالم الأدب في حين أنهم يعجزون عجزا حقيقيا في تركيب جملة واحدة صحيحة سواء على مستوى البنية اللغوية أو الأسلوبية فضلا عن ركاكة المبنى الروائي الذي يقدمه هذا الكاتب، بينما بات الكاتب الحقيقي طي النسيان تماما لا يعرفه أحد. لكن هل كانت الظروف الاقتصادية للكاتب والناقد فقط هي ما أدت إلى مثل هذا الانهيار الثقافي العربي؟

بالتأكيد هناك العديد من الظروف الأخرى فحينما حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل في الآداب عام 1988 مثلا، بدأ العالم كله ينتبه إليه، وصار هناك سياق حقيقي للكتابة عن العربي الوحيد الذي نال نوبل في الآداب، ومن ثم انصب هذا السباق النقدي والأكاديمي بأكمله في مديح الكاتب ونفاقه فقط، ولعلنا نتنبه إلى أن محفوظ قد صدر عنه ما يقارب الألف كتاب حتى اليوم، وهذا جيد، ولكن غير الجيد أن جميع هذه الكتب وكل ما كُتب عن الرجل قد تغاضى عمدا عن المشاكل الحقيقية في كتابة الرجل، أي أن جميع ما كُتب عنه كان مجرد مديح فقط مع إغفال الكثير من المشكلات الكتابية التي وقع فيها الرجل، وهي مشكلات في الكتابة غير خاضعة لقانون زمن كتابة العمل؛ فنحن في المجال النقدي نفهم أننا لا بد أن نتعامل مع النص المكتوب وفقا لفرته التاريخية التي كُتب فيها، وقدر التطور في الشكل الكتابي الذي وصلت إليه الكتابة في هذه الفترة الزمنية، ومن هنا نستطيع التعامل مع النص المكتوب، أي أنه لا يجب إخضاع النص المكتوب في الأربعينات من القرن الماضي لنفس الآليات النقدية والتطور في الشكل الكتابي الذي وصلنا إليه الآن، وهذا ما يجب فعليا أن يكون.

إلا أن الكارثة الحقيقية أن كل ما صدر عن محفوظ تغاضى بالفعل عن مشاكله التي لم تكن خاضعة لمفهوم التطور الزمني في شكل

الكتابة بقدر ما هي خاضعة فعليا لعملية الكتابة في حد ذاتها؛ وبالتالي لم نجد من يشير إلى أن مستوى الحوار مثلا في جميع أعماله الروائية والقصصية هو مستوى واحد من الحوار لم يختلف وكأن المتحدث في جميع الأعمال، بل وجميع الشخصيات هو شخص واحد فقط الذي يتحدث وليس شخصيات وأعمال متعددة، فإذا ما كنا نتفق دائما على أن الشخصية لا بد لها أن تتحدث بما يليق بثقافتها ومكانتها في المجتمع؛ فهذا يعني أن البائع لن يتحدث بلغة المثقف أو العكس، لكن محفوظ جعل جميع الشخصيات تتحدث بنفس مستوى الحوار لدرجة أننا نجد في أعماله مفردة مثل «بلى»، أو «كلا» وهو ما لا يمكن أن نهضمه أو يتوافق مع الواقع.

هذا فضلا عن أننا نرى معظم الشخصيات لدى محفوظ تتحدث وفقا للغته هو ككاتب، أي كنجيب محفوظ، ومن ثم تشعر أنه هو الذي يتحدث وليست شخصياته، وقد انعكس هذا بالضرورة على تفكير معظم الشخصيات؛ فتجد شخصية ما بسيطة جدا لا يمكن لها أن تحتل التفكير الفلسفي أو الحديث المتفلسف لكنه أراد لها أن تكون شخصية متفلسفة؛ ومن ثم يكسبها من الحكمة والتفلسف ما لا تحتمله الشخصية. مثل هذه العوائق الحقيقية في الكتابة والمشكلات التي لا يمكن أن يتقبلها النقد تغاضى عنها تقريبا معظم من كتبوا عن محفوظ نتيجة سطوة حصوله على جائزة نوبل؛ فبات الرجل مقدسا لا يمكن أن يمسه أي شخص وإلا لاقى من السخرية والهجوم العنيف ما لا يمكن احتمالته؛ ففسد الكثير من النقد أيضا.

المشكلة في المأزق النقدي الذي وصلنا إليه لم تنحصر في فساد النقد والنقاد فقط مما أدى إلى تراجعهم أو ما يشبه حالة الموات الحقيقي، بل تعدت هذا الأمر إلى سذاجة ما يُكتب اليوم باسم النقد؛ فحينما انحسر دور النقد في كيل المدح والمداهنة فقط للبعض، ومن ثم أدى ذلك بالضرورة إلى إغفال العديد

من الأسماء الروائية المهمة؛ لعدم وجود مصالح من ورائها بدأ العديد من الكتاب يطلقون صيحة: أنهم لا بد أن يكتبوا عن بعضهم البعض؛ لتعويض الفقر الشديد والحاجة في العملية النقدية، ورغم أن هذا المنطق قد يكون مقبولا إلى درجة ما إلا أنه أدى إلى التجرؤ على العملية النقدية بشكل وقح؛ فرأينا العديد من الكتاب يكتبون ما يطلقون عليه نقدا في حين أنه مجرد عرض



بات الناقد الحقيقي غريبا في الوسط الثقافي بعدما ترسخ مفهوم الذوق، ومفهوم المدح والمداهنة باعتبار أنه النقد الحقيقي؛ فأصبح الناقد الذي يكتب نقدا موضوعيا مستندا على أدوات نقدية ودلالات وشواهد من داخل النص نفسه مجرد حاقق وحاسد وله مصالح ويصفي خلاقات وفاشل يرغب في النجاح باستثمار نجاح الآخرين-الذين هم فاشلون في جوهر الأمر-، أي أنك كناقذ إذا لم تمتدح وتداهن؛ فأنت بالضرورة فاشل وحاسد ومن ثم يكون هناك هجوم لا يحتمل على هذا الناقد؛ الأمر الذي يجعل الكثيرين من النقاد إما أن يسبوا مع القطيع الجاهل الفاسد في حقيقة أمره، أو يمسك عن الكتابة النقدية تماما، أو يكتب عن الأعمال التي يراها جيدة فقط حتى لا يتعرض لهذا السيل الهادر من الهجوم وبذلك يكون في مأمن من الآخرين.

لا يمكن إنكار أن هذه المشكلة النقدية تسبب فيها النقد منذ البداية، لا سيما النقاد الأكاديميون الذين لم يفهموا أن النقد ليس إلا عملية إبداعية موازية للنص المكتوب، ورأوا أن النص لا بد أن يكون خاضعا للنظرية النقدية سواء كانت هذه النظرية محلية-وهذا هو النادر- أو مستوردة-وهذا

فرأينا كل من يقرأ كتابا يكتب كلاما غثا ليقول: نقد، أو ريفيو عن رواية كذا، في حين أنه ليس أكثر من مجرد تلخيص لمحتوى العمل، ومجرد أحكام ذوقية لا تستند إلى أي آلية نقدية، وهو ما جذب المفهوم النقدي بقوة إلى دائرة المفهوم الذوقي فبات كل ما هو نقدي خاضعا خضوعا حقيقيا لما هو ذوقي ففسد النقد والذوق معا.

لعل هذا ما جعل المسؤولين عن الصفحات الثقافية في معظم الصحف العربية -ومعظمهم لا علاقة حقيقية لهم بالثقافة- يتناولون الأعمال الأدبية باعتبار أن ما يكتبونه نقدا لا يشق له غبار رغم عدم فهمهم أو امتلاكهم للأدوات النقدية الحقيقية؛ مما أوصلنا إلى مرحلة ركاكة النقد، أو ما يُطلق عليه نقدا.

هنا بات الناقد الحقيقي غريبا في الوسط الثقافي بعدما ترسخ مفهوم الذوق، ومفهوم المدح والمداهنة باعتبار أنه النقد الحقيقي؛ فأصبح الناقد الذي يكتب نقدا موضوعيا مستندا على أدوات نقدية ودلالات وشواهد من داخل النص نفسه مجرد حاقق وحاسد وله مصالح ويصفي خلاقات وفاشل يرغب في النجاح باستثمار نجاح الآخرين-الذين هم فاشلون في جوهر الأمر-، أي أنك كناقذ إذا لم تمتدح وتداهن؛ فأنت بالضرورة فاشل وحاسد ومن ثم يكون هناك هجوم لا يحتمل على هذا الناقد؛ الأمر الذي يجعل الكثيرين من النقاد إما أن يسبوا مع القطيع الجاهل الفاسد في حقيقة أمره، أو يمسك عن الكتابة النقدية تماما، أو يكتب عن الأعمال التي يراها جيدة فقط حتى لا يتعرض لهذا السيل الهادر من الهجوم وبذلك يكون في مأمن من الآخرين.

لا يمكن إنكار أن هذه المشكلة النقدية تسبب فيها النقد منذ البداية، لا سيما النقاد الأكاديميون الذين لم يفهموا أن النقد ليس إلا عملية إبداعية موازية للنص المكتوب، ورأوا أن النص لا بد أن يكون خاضعا للنظرية النقدية سواء كانت هذه النظرية محلية-وهذا هو النادر- أو مستوردة-وهذا

هو الشائع-؛ فرأينا هؤلاء النقاد الأكاديميين يحرصون على إخضاع النص للنظرية ولي عنقه، أي أنهم يدخلون على النص كي يصبونه في قالب هذه النظرية؛ فيما أن يكون على مقاسها أو يكون ركيكا مبتذلا سيئا، أو يحملون النص ما لا يمكن أن يحتمله نقديا أو عقليا، هذا فضلا عن أن الأكاديميين من النقاد ظنوا ظنا خاطئا أنهم كلما تقعرروا في الاصطلاحات النقدية الأجنبية، وكلما جاؤوا بما هو ليس مفهوما للعامة من القراءة باتوا عظاما ولهم هيبه نقدية لا تضاهيها هيبه، وهو ما أدى بالضرورة إلى وجود صدع حقيقي بين القارئ والعملية النقدية، وبالتالي انصرف القارئ تماما عن متابعة المقالات أو الكتب النقدية؛ لأنه في الحقيقة لا يفهم منها شيئا بسبب محاولات تقعر هؤلاء النقاد الذين يتحدثون إليه بما لا يمكن له أن يفهمه. هنا انبثت العلاقة تماما بين الناقد والقارئ، ونسى القارئ أن هناك ما يمكن أن يسمى نقدا، وهو ما يفك له شفرات النص ويصبح إبداعا موازيا يمتلك من المتعة أثناء القراءة ما يمتلكه النص الأدبي أو الفني نفسه؛ فدخل إلى المجال النقدي كل من لا علاقة له به، وبات ناقدا شكليا تبعاً لما يراه القارئ الساذج وانقلب المفهوم النقدي من معناه ومحتواه الحقيقي إلى مجرد تلخيص الأعمال الفنية والأدبية ثم إطلاق حكم ذوقي في النهاية لا يعتمد على شواهد أو دلالات نصية من داخل النص. نحن في حاجة فعلية إلى إعادة الجسر والوشائج بين القارئ والناقد أولاً؛ ليعود القارئ مرة أخرى إلى قراءة النقد، وهذا لا يمكن له أن يكون إلا بالكتابة النقدية الحقيقية التي لا تمتدح الأعمال السيئة أو تُداهن العديد من الكتاب الذين يعتمدون الركافة منهجا لهم، فإذا ما عادت الثقة بين القارئ والناقد استطعنا أن ننهض مرة أخرى بثقافتنا العربية المتداعية تماما، ولاستطاع القارئ اكتساب نفس المتعة التي يشعرها مع النص الأدبي حينما يقرأ نقدا حقيقيا.

كاتب من مصر

محنة النقد أكاديمياً ومتداولاً محمد عطية محمود

هداد النور



ومعرفياً، وذلك من خلال غير المتخصصين في الشأن الثقافي: سواء من الناحية الأكاديمية، أو من ناحية التجارب المتميزة من الكتاب التي تعطيهم تلك الدربة والقدرة على سبر غور العملية والنقدية والدخول في غمارها من خلال حقل بحثي قد يكون مغايراً يتكئ على الإبداع ويستمد منه قوة التأثير والأمثلة كثيرة.

هنا يحتل النقد قناعاتاً مغايراً تدعمه شبكة من العلاقات التي تدفع بمن لا يمتلك أدواته النقدية من حس وتجارب واشتغال على أهمية النقد الحقيقية إلى الساحة التي يكون فيها التداول النقدي مشفوعاً بأمور أخرى غير مفاهيم الإبداع، فتقصي الأطراف الأجدر بالبحث والتحليل وسبر الغور.. في مقابل مسائل الانتفاع الشخصي وضحالة المتحصل الثقافي المعرفي النقدي.

من هذا وذاك يبدو طرفاً الصراع أشد شراسة وتأثيراً على الواقع الثقافي من خلال ما يقدمانه للعملية النقدية والأداء النقدي الباهت كعامل من عوامل الإحباط الذي يرين على قلب المشهد الثقافي والإبداعي الحقيقي؛ فكل من نموذج الأكاديمي الجاف، ونموذج المتداول الفارغ (الأجوف) يعملان على تحويل مسار العملية النقدية وإبعادها عن دورها الرئيس، وإغفال جوانب خطيرة عن علاقة الإبداع والمبدع، بالنقد والناقد.. تلك العلاقة

والإبداعية، وتهميش الجيد منها، وولوج الكثيرين من بوابة المجاملات والعلاقات والبؤر المتنفة التي تؤدي إلى ظهور وتلميع هذا وإقصاء وإبعاد ذاك، وتحجيم عملية المتابعة الواجبة بالشروط والمعايير النقدية الموكبة التي يفتقدها المشهد الثقافي إلى حد بعيد، حتى ليبدو المشهد مغلقاً على تلك الفئة (النادرة!) بغض النظر عن قيمتها لتحل الصدارة والواجهة الإعلامية تلك التي تستقي مشروعيتها وجودها من خلال غياب النقد البناء الحقيقي، إضافة إلى المهنية والحرفية الثقافية الغائبة، أو الموجودة في حيز ضيق جداً يصعب على الكثيرين النفاذ إليه، ما يجعل التعامل النقدي أو التحليلي مشوباً بالعديد من الأخطاء وموسوما بخفة التعامل سواء مع الحالة المنهجية أو الحالة السائدة المتداولة..

كذلك يأتي التعاطي المجاني مع طقوس تلك الحالة الثقافية، والمنتشر إلى حد بعيد في تلك الأوساط التي يبلغ فيها الادعاء النقدي مبلغاً شديداً الخطورة، فليس كل مشرف على صفحة أدبية أو ثقافية بقادر كلية على إدارة الأمور والحكم على أحقية إفساح مساحة نشر لما يُكتب أو يُكلف به أو ما يستقبله من مواد نقدية تعالج إبداعاً أو ظاهرة أو تنشئ حواراً نقدياً بناءً قائماً على المعايير الحاكمة أو الفئنة لحدود العلاقة بين النقد والانطباع والرأي المطلق ثقافياً

المتوهجة وتفقد قدرتها على التعبير والتغيير إلى حد بعيد، ولذلك أثره -بالطبع- سواء على المدى القريب أو البعيد.

«الطبول الجوفاء»

تمثل الحالة النقدية المتداولة من خلال الصحافة والإعلام المقروءة والمسموعة والمرئية على حد السواء، حالة من الضغط المستمر على وعي التلقي والمتابعة سواء من القراء والمهتمين بالشأن الثقافي، أو المثقفين والمبدعين أنفسهم، من خلال تلك السمة من الانفلات النقدي وافتقاد الحرفية النقدية الإبداعية في غالبية ما يقدم بالصفحات المتخصصة والبرامج الثقافية التي تطلق الأمور على عواهنها وتكرس لنوعية من النقد المضلل المطاط أو (المتداول) الذي يمكن أن يقال عن أي موضوع وفي أي توقيت تكريساً لما يمكن أن نسميه ظاهرة «الطبول الجوفاء» التي لا طائل منها سوى رنينها الأجوف عديم الفائدة كالأعيرة الطائشة في الهواء لكن لها تأثيرها المحدود والمفتضح في غالب الأحوال، وبمتابعة أغلبها -على قلتها في مخاطبة وعي آخر مفتقد- نجد هذا التوجه الصارخ نحو تهميش القيمة الإبداعية الحقيقية المضافة واختصار/اختزال معالجتها نقدياً في أسلوب سريع تختل فيه الإيقاعات وتهرب الحنكة الثقافية والوعي المعرفي، ويبدو التسرع في الحكم والانتقاء السيء للموضوعات الفكرية

يقع النقد العربي في الغالب بين شقي رحي.. تنهرس فيهما كل المقومات الداعمة لحركة ثقافية وأدبية متوجهة إلى متلقي يدور في تلك الدوامات التي تصنعها تلك العلاقة المتوترة بين نقد أكاديمي جاف بصورته غير المعبرة عن الواقع والحقيقة من جهة، والإنتاج الأدبي/الفني بكل حمولاته الثقافية والمعرفية التي تستهدف المتلقي من جهة أخرى، وتعرضها على طول الخط رياح منهجية صارمة وصادمة في ذات الآن، تدعم حركة من الجمود الفكري والإبداعي الذي توقف عند حدود المدرسة النقدية والاتجاه المذهبي المدروس، فضلاً عن اتجاه آخر هو اتجاه النقد الصحفي الذي يعزو الأمر دائماً إلى آليات صناعة سوق الصحافة الراغبة في اختصار (لا اختزال) المادة الإبداعية والفكرية، ومن ثم تقديمها على شكل وجبة سريعة تخاطب أسماً بعينها وتكرس لها وتدفعها للوصول إلى منصات الشهرة والادعاء المنفرد بأن تلك الأسماء والشخوص هي من يستحق جدارة اعتلاء قمة الهرم الإعلامي والشهرة من خلال ما يُكتب عنها، وتركيز نقاط الضوء سواء كانت النقدية أو العرضية التي تفتقد كثيراً إلى آليات التعامل مع مفهوم النقد والإبداع معاً، والأمثلة متعددة.

ومن خلال كل العوامل البيئية والنفسية والاجتماعية والسياسية والزمانية المغايرة بالطبع، فكل يوم يجد الجديد والجديد من التحولات والتغيرات التي تمسك بزمام الأمور، فتكون تلك المطرقة بيد الأكاديمي والمخضعة لطقوس حالته الدراسية الثابتة، هي التي تطبق دائماً على سندان الحالة الإبداعية الثقافية المتجددة التي لا تجد لها أي متنفس في هذه الأجواء الناقدة الحاكمة التي لا تلتفت لتلك التغيرات والعوامل الناشئة. فتعلو تلك النبرة المهاجمة الشرسة التي تقصي كل تجريب سواء كان في فكر أو إبداع أو نقد، في أي من المجالات الثقافية المتنوعة من أدب وفن، وهو الذي -في الوقت ذاته- لا تفتقده الحياة الثقافية الغربية والعالمية التي حملت لنا رياحها القديمة تلك الهبات المنهجية التي حوّلت الناقد الأكاديمي الدارس إلى مجرد ملقن وفارض يقتفي أثر النظرية والقالب النمطي والحالة التعليمية المتكررة، ولا يستطيع الحبو بعيداً عنها، ومن ثم تعطل تلك الحالة الإبداعية

الراهنة للثقافة والإبداع، والتي تحاول النظريات والقوالب النقدية التي خلفتها المدارس المختلفة فرضها، وهي التي يتكئ عليها الدارس الأكاديمي ويتمسك بها ويدافع عنها دفاعاً مستميتاً، ربما لأن دراسته لها والتشيع لها هو حصيلة لتعب تعليمي/معرفي تحصيلي، من خلال سنوات دراسة وبحث كللت بالتفوق في هذه المادة دون غيرها، فيكون الدفاع عن ثوابتها وقواعدها الأصلية مجلبة للجمود والعمل على قولبة الأفكار والإبداعات وإخضاعها إلى مقاييس معينة قد لا تتوافر بالحتم في كثير من تلك النتاجات الثقافية أو المعرفية. في ذات الوقت الذي أتت به هذه الاتجاهات النقدية نتيجة تلاقح معرفي وتأثيري لثقافات الغرب وتطبيقاً لنظرياته النقدية الجاهزة والمعلبة التي ربما تجاوزتها الحالة الثقافية والنقدية منذ زمن بعيد، فتكون النتيجة هي السقوط والفشل الذريع للنص الذي يحاول الخروج من عباءة القديم والتمسك بشخصيته وسلطته التي تنطلق من داخله،

تندمج كل تلك العوامل كي تصنع حالة من الانفلات النقدي الذي حتماً تشارك فيه أطراف أخرى قد لا تكون معنية بالضرورة بهذه المهمة البالغة التأثير في تكريس الوعي وتكوين الذائقة. وهي العلاقة التي تتحكم فيها آليات سوق يفرض سمات معينة للتلقي في ظل وجود قضايا كثيرة تهم القارئ العادي والمتخصص، وتفرق بينهما وبين قارئ الجريدة أو المجلة أو قارئ الكتب الأكثر انتشاراً ومبيغاً والأكثر إيغالاً في الخواء وعدم وجود قيمة مكتسبة أو مضافة للجانب المعرفي الذي تحققه الثقافة وتعمل على استنهاضه دائماً. ذلك مما يجعل تلك الإشكالية دائماً على حافة الانفجار، ما يبسط على الساحة الإبداعية والثقافية نوعاً من الهمود والاستقرار الذي لا يحرك راكداً، ويعوق عمليتي الإبداع والنقد معاً.

مطرقة الأكاديمي

النقد الأكاديمي -في غالبه- يكرس لحالة من الجمود والثبات، التي لا تقرها الحالة

التي تأخذ منحى مغايرًا لما يجب أن تكون عليه كعلاقة تبعية النقد للإبداع وليس العكس، فالإبداع دائمًا ما يقود النقد، وهو الذي أفرز كل تلك الاتجاهات والمدارس التي كانت السبب في تحجر العلاقة معه فيما بعد، تبعًا لحالة الجمود والركود عن المواكبة التي تعاني منها الثقافة العربية المستهلكة/غير المنتجة للنظرية، والمتشبثة بها كقالب في الوقت ذاته.

النقد الإبداعي والإبداع النقدي

وليس أدل على ذلك أن الحالة الإبداعية المتغلغلة في وجدان الناقد المبدع، هي ما أفرزت وعيًا قادرًا على إماطة اللثام عن طلائع العلاقة بين النقد والإبداع من خلال إنتاج نوع من الإبداع النقدي الذي قد يتميز فيه بعض النقاد المبدعين والنقاد الأكاديميين الذين يمارسون العملية الإبداعية على حد السواء، والذي قد لا نجده نهائيًا عند الكثيرين من المدعين من تلك الفئة أو الأخرى، ذلك أن مسألة الوعي الذاتي المكتسب تكمل الوعي المعرفي والدراسي والخبراتي، فتلك هي أركان التكوين الذي يناط به تشكيل ذائقة ووجدان المبدع قبل إلحاقه بالمدارس والمناهج (التي تتغير بالاحتم ولا تتحجر أمام حقبة زمنية أو ظروف سياسية أو اجتماعية أو بيئية مغايرة) وهو ما يصبغ شخصية الناقد أيضًا، فلا فرق في الإبداع بين فن ونقد.

وهو ما يحدّد هذه الحالة النقدية الإبداعية التي أتى بها هؤلاء المبدعون الذين خاضوا غمارها بحثًا عن حل بديل، وهروبًا من نقد أكاديمي متحجر، وتفسيخ نقدي إعلامي غير منصف، فانتشرت ظاهرة المبدعين النقاد الذين انطلقوا من إبداعاتهم الأدبية والفنية إلى تكريس تلك البيئة المعرفية والخبراتية لصالح حالة نقدية مغايرة تعتمد على مقدرة المبدع في التقاط بقع الضوء وإشعاعات التنوير على العمل الإبداعي للآخرين بنفس روح المغامرة الإبداعية. وهي لا شك حالة محفوفة بالمخاطر

والانطباع وتأثيرها السلبي قد يكون أكبر بكثير من تأثيرها الإيجابي ربما لتسلل عناصر التأثير والانطباع السريع الذي يدخل به الكاتب بحمى الإبداع نحو سبر أغوار عملية إبداعية مشابهة لما يقوم به في الأساس؛ فتنفلت منه المعايير الحقيقية للنقد ويصبح منقادًا



تمثل الحالة النقدية المتداولة من خلال الصحافة والإعلام المقروءة والمسموعة والمرئية على حد السواء، حالة من الضغط المستمر على وعي التلقي والمتابعة سواء من القراء والمهتمين بالشأن الثقافي، أو المثقفين والمبدعين أنفسهم، من خلال تلك السمة من الانفلات النقدي وافتقاد الحرفية النقدية الإبداعية في غالبية ما يقدم بالصفحات المتخصصة والبرامج الثقافية التي تطلق الأمور على عواهنها وتكرّس لنوعية من النقد المذل



خلف أوهام ذاته ومنطلقاته في الإبداع، وهو ما قد يؤسس لاتجاه جديد يتميز بالميوعه وتفسيخ حالة من النقد المنقاد للأهواء، وما قد ينطلق إلى حيز المجاملة الإبداعية على

حساب العملية النقدية الأصيلة، وهو ما قد يأتي من خلال صاحب زاوية أو عمود صحفي أو مقال شهري في إحدى الدوريات الثقافية! فتتعدد إشكالية وجوده وتكون عينًا على

النقد وعلى الإبداع. أو من ناحية أخرى قد يتحول من مبدع ناجح إلى ناقد فاشل، أو يتحول من مبدع إلى ناقد كلية دون أن يكون لديه القدرة على العودة إلى الإبداع أو الجمع بين الحالتين: الإبداعية والنقدية، وهو ما يؤدي إلى حالة من الاختلال في الواقع الثقافي، خاصة وأن الكثيرين يقتادون إلى تلك المساحة الواسعة للنقد وسرعة انتشار ما يكتب عنه ونشره على حساب الإبداع، وهي حالة جانبية بالغة الخطورة نظرًا لانعدام الوعي والخبرة التي قد تؤهل البعض إلى حيازة قصب السبق في الإبداع والنقد على حد السواء.

العلاقة بين النقد والإبداع علاقة تكامل تجعل من الكاتب كاتبًا متكاملًا والفنان فنانًا متكاملًا، فأعظم الأعمال النقدية المتخصصة في الفن والأدب تأثرت على مستوى العالم كتبها مبدعون لم تنل ممارسة النقد من مقدرتهم على التميز في الإبداع، وأفرغوا سبائك خبراتهم الإبداعية والمعرفية لصالح النقد والتكريس للنوع الأدبي والفني، وقدموا أعمالًا تعد علامات بارزة في مسيرة النقد.

ومن ناحية أخرى هي الإشكالية التي تواجه المثقف/المبدع العربي، وتؤرقه وتضاف إلى جملة إشكاليات النقد والإبداع معًا. فالحالة الخارجة من رحم الإبداع قد تكون هروبًا وبحثًا عن حلول أخرى للتوهج والظهور المائز، ما قد يضر بالحالة النقدية أكثر مما يفيدها، ليستمر وجود النقد العربي بين شقي رحى، مستسلمًا دائمًا دون البحث الواجب عن إيقاع نقدي مغاير في غابة من اتجاهات الكتابة النقدية.. ومواجهها بكل الإشكاليات التي قد تعرضنا لبعضها.

كاتب وناقد من مصر

صوت النقد في الجزائر سانت - بوف بين العتمة والنور

سعید خطيبي



نهاد البرول

هنا يتخلص الناقد من دور القاضي المطلق للأحكام، ويصير مرشداً للانفتاح على النصوص التي تخدم القارئ، بغض النظر عن الموضات الموسمية، دوره هو أن يمنح حق الكلام للنص نفسه، أن يقول ما يريد النص قوله.

في الجزائر، النقد يكاد لا ينفصل عن الشخصنة، عن البحث في «نوايا» الكتاب، والربط بين حياتهم الخاصة وكتاباتهم، نحاسب الكاتب نفسه قبل الحديث عن نضه، لو طبقنا هذا المنطق على كتاب عالمين كانت النتائج وخيمة، أندري مالرو -مثلاً- كان متورطاً في فضائح تهريب مقتنيات تراثية، لكن هذا لم يمنعه من الوصول -أكثر من مرة- إلى ترشيحات نوبل للأدب، وأن ترجم رواياته، وتُباع بأرقام مهمة في المكتبات، ويتلقاها النقد بشكل حسن. هذا المنهج التقدي، الممارس في الجزائر، يذُكرنا بما ذهب إليه الناقد سانت-بوف (1804-1869)، الذي وصل إلى عضوية الأكاديمية الفرنسية، كان أشهر نقاد عصره، واشتهر بشخصنة حروبه النقدية على كبار الكتاب آنذاك، مثل بلزاك وبودلير. لكن، في الأخير، ومع مرور السنوات، لا أحد صار يذكر سانت-بوف، لكننا مازلنا نقرأ لبلزاك وبودلير.

كاتب من الجزائر مقيم في سلوفينيا

كتاب ما، يدافعون عنه بشغف، وينقلون مشاعرهم على صفحات في الفايبيوك أو على حسابات تويتر، وقد لا يجدون ما يريدونه في كتاب ما، فيعلقون عليه، بشكل سلبي، وهذا ما يحدث خصوصاً في الموقع الشهير «غود ريدز»، حيث الاستعجال يحكم ردود أفعال المشتركين في الموقع، وتعليقاتهم على الكتب. لكن لهذا النوع من النقد أهميته، فهو يمثل «بارومتر» مصغّر عن تلقي كتاب ما، في الأوساط القرائية، وهو مصدر «شائعات» أيضاً، لإثارة الانتباه إلى كتاب، لم يلق حظّه من التداول في الأوساط النقدية المتخصصة.

كلّ كاتب هو بالضرورة قارئ، لهذا لا يمكن أن نتنكر لنقد كتاب عن كتب الآخرين. لكن هذا النوع من النقد ليس خالياً من الذاتية، فالكاتب يقرأ كتاباً، ويعلق عليه من منظور شخصي، قد يتفق معه ويقدم فيه انطباعاتاً حسناً، وقد يحصل العكس. هنا تصير الحاجة للنقد الأكاديمي الذي من خصائصه نسبية الأحكام وعدم السقوط في مدح أو الإساءة لنص ما. وظيفة الناقد ليس أن يعبر عن إعجاب أو عدم إعجاب بنص ما، بل في قدرته على منح حياة ثانية للنص، في تقريبه ممن لم يطلع عليه، وإقناعه بالفحص الذي قدمه للنص. كثير من النصوص الخالدة، التي استمرت في التاريخ، كان للنقد سبب في استمرارها، وتفادي موتها السريري،

إحساس، من اقتناع، وكثير من الكتاب باتوا يثقون في ذائقة القارئ/الناقد الاستعجالي، وبينون عليها شكل تلقي نص ما لهم. وتبقى الحلقة الوسطى، بين الناقد المتخصص، المنسحب خلف أسوار الجامعة أو المختبئ في مقاعد المقاهي، والناقد الاستعجالي، وهو نوع من التقاد، الذين خرجوا من ضلع الأدب، يكتبون عن نصوص ما وهم -في الدّاخل- يقارنونها مع نصوص لهم، يكتبون عن كتب، ويحاولون ردم بعض الهوة التي اتسعت، في الجزائر، بين الناقد/الأكاديمي والقارئ. لا ننكر فضل الصحافة على الأدب، في البلد، فلولا جهد بعض الصحافيين، لدفنت كثير من النصوص المهمة، ولم تصل يوماً إلى القارئ. بعض التقاد الجامعيين، الرّاعيين في فكّ الحصار على أنفسهم وعلى زملاء لهم، يلجأون أيضاً للصحافة، لنشر قراءات لهم، لكنه نشاط موسمي، لا يعرف الالتزام، يظهر في فترات، على غير تحديد، وسرعان ما يضمّر، ليعود الناقد الإعلامي، ويجد نفسه وحيداً، في مقابلة الناقد الاستعجالي، على وسائل التواصل الاجتماعي.

في ظلّ القطيعة النقدية، تشكلت، في السنوات الأخيرة، ما يُطلق عليها «نوادي القراءة»، وهي تجمّعات لقراء، يطلقون أحكاماً على نصوص قراؤها ويصيرون «نقاداً استعجاليين»، قد يتحمسون لكاتب ما أو

في الجزائر سؤال واحد يتكرّر: هل يوجد نقد أدبي؟ نعم، هو موجود، خلف أسوار عالية، في مدرّجات التدريس بالجامعة، في قاعات المحاضرات، في جلسات المؤتمرات الدورية، يتوارى بين مقاعد المقاهي، وفي أركان الحانات، سنجد في رسائل جامعية، مكدّسة في مكاتب عتيقة، لا تصل إليها الأبصار، وفي جلسات حميمة أو نميمة، ترفض الانتقال من الشفهي إلى المكتوب. التقد الأدبي، في الجزائر، يبدو خجولاً، حذراً، متوجّساً، غير قادر على الخروج إلى النهار، منعزلاً، يرفض الدفاع عن نفسه، مكتفياً بصمته، تنقصه جرأة، ولا يمتلك أدرينالين المقاومة، أو ربما تعرّض، في مرّات ماضية، إلى لدغات، شلّت يداها، تضاعفت خيباته، حتمت عليه الانسحاب إلى الدّاخل، الاكتفاء بمخاطبة نفسه في مونولوجات مطوّلة، وتجنّب مواجهة القارئ.

نوع مختلف عن البقية، لا يقل أهمية عن الصّروب الأخرى، فحين يقترب ناقد من نص ما، فهذا لا يعني أنه يقوم بدور ثانوي، إضافي، هو ليس أقلّ درجة منه، بل هو في نفس مرتبة الشّاعر أو القاصّ أو الرّوائي، وبصيغة أخرى هو «نظير» لهؤلاء، فالناقد يقف في الرّصيف المقابل للكاتب، في نفس العلوّ ونفس المستوى. الفرق الوحيد هو شكل تحرير مادته: مقالات، دراسات أو مذكرات تخرّج. رغم أن النقد لا يقوم على ذاته، ويحتاج إلى أرضية/النصّ الإبداعي، فحين يكتمل سيصير نصاً مستقلاً، هو يحتاج إلى عكاز يتكئ عليه، قبل أن يحقق ذاتيته، وينصرف لحاله، ويقطع الحبل الشري، مع النصّ الأدبي، الذي انطلق منه. إن انسحاب الناقد الأدبي المتخصص، في الجزائر، وانعزاله، ومع توسّع نشاط وسائل التواصل الاجتماعي، سمح بظهور وتطور «الناقد الاستعجالي»، وهو القارئ العادي، الذي يميل لتغليب الانطباع على المنهج، الذي يحكم انطلاقاً من ذائقة آنية، ولا يحتكم إلى النظرية، ولكن هذا الناقد له خصوصية وأفضلية، فأراه -غالباً- ما تكون وفية لما يفكر فيه، هو يصدر رأياً انطلاقاً من

«يتمرد» على سياسات خلق الإبداع، ويوسّع من حدود مناوآته؟ وظيفة الناقد لا تتوقف عند قراءة النصّ، نقرأ ما أو شعراً، وإعادة عرضه، بل الوظيفة الأهم تبدأ من التّساؤل عن كيفية الكتابة عنه. كيف نخلق نصاً آخر موازياً له، وعن طريقة مقارنة الخطاب الإبداعي، بغض النظر عن شكله أو لونه. كلّ نصّ إبداعي له قدرة على استفزاز تعليقات وآراء، فما كتبه -مثلاً- عبد الحميد بن هدوقة (1925-1996) يحتمل أن تنتج عنه معاجم من التعليقات ومن الانطباعات، وقد يجد الناقد الأدبي، المكتفي بالمنهج التعليمي، نفسه أمام سؤال: ما الجدوى؟ سيستصغر دوره، ويشعر بالإحباط، بحكم أنه قد لا يقدم جديداً في التعامل مع نص ما، مع تركه كاتب راحل، مقارنة مع ما كتب عنه سلفاً! هناك رأي يقول إن النصّ الأدبي يُشبه جسد شخص مريض، يستوجب تدخّل طبيب/ناقد، ليس للعلاج، بالضرورة، ولكن للفحص ولتشريح الحالة، ليصل، في الأخير، إلى صياغة حكم/معاينة/قرار بخصوصه. سنجد أن التقد الأدبي، ومع التراكمات، يشكّل ضرباً أدبياً مستقلاً، هو

«التقد الأدبي» جزائرياً يحتاج إلى وقفة. ما المقصود منه وماذا نريد منه تحديداً؟ في الغالب، هو يُحد في فضاء ضيق، في مقاربات أدبية لكتب أو لكتاب، في ملامسة شدات من التاريخ الأدبي للبلد، وفي تحديد الصّروب (شعر، قصة، رواية.. إلخ). هكذا يُضيق الناقد الأدبي أفق التّظر، ويحدّد واجباته في مهام صغيرة، سبقه إليه الكثيرون، لا يذهب نحو مُساءلات أعمق حول ماهية التقد الأدبي، وطرق تطويره، ويجد نفسه -لا إرادياً- يُراوح مكانه، في اختلاق وإعادة اختلاق كتابات نقدية، لا تخرج من الدائرة «التعليمية»، كما لو أن عمله تحدّد المناهج الأكاديمية والإدارية، لا تسكنه روح إبداعية. يصير الناقد، من تلقاء نفسه، صدى لما فرض عليه، يُمارس رقابة ذاتية على نفسه، ولا يكاد يخرج من حيز ما قرأ وما سمع، وما طُلب منه أن يفعله. نحن نعلم أن الجامعة الجزائرية قد فشلت في تطوير نفسها، وصارت تنفر من الإبداع، قطعت صلتها بمحيطها القريب، تحوّلت إلى ما يشبه جزيرة معزولة، ولكن هل التقد الأدبي عليه أن يخضع لهذه المعادلة؟ أليس من واجبه أن

الفاعل الغائب

النقد والمشهد الشعري العربي المعاصر

مفيد نجم

تستدعي أي مقارنة للعلاقة بين النقد والتجربة الشعرية العربية المعاصرة دراستها، ضمن سياقها التاريخي والمعرفي، الذي ظل فيه النقد العربي حائراً في اختياراته المنهجية بين إغراءات المدارس النقدية الغربية الحديثة، والتراث النقدي العربي القديم، دون أن يتمكن من حل مشكلة الهوية، والعبور نحو صياغة هوية نقدية خاصة، وقاعدة مفهومية تواكب التطور المعرفي والنقدي الحديث من جهة، وتستجيب لحاجات النص الجديد نظرياً ومنهجياً من جهة ثانية.

لقد

أسهمت هذه التجاذبات على مستوى الوعي النقدي العربي في خلق حالة من التشتت، جعلت الممارسة النقدية تقع تحت تأثير المناهج النقدية الغربية، نتيجة التطور السريع لهذه المناهج، وانبثاقها من داخل بعضها البعض، حتى بات عاجزاً حتى عن مواكبة تطورها. لذلك لم يستطع أن يؤسس لقاعدة مفهومية وإجرائية تساعده في الانطلاق نحو تكوين وعي نقدي خاص به. والحقيقة أن هذه المشكلة التي واجهها النقد العربي، وما زال، كانت وما زالت جزءاً من مشكلة أوسع ترتبط بالواقع الثقافي العربي، وغياب المرجعيات الفلسفية والفكرية، التي يمكن أن يستند إليها هذا الوعي في انطلاقته نحو البحث والتجديد، على غرار ما هو حاصل في الثقافة الغربية.

التأسيس الغائب
لقد عاشت التجربة الشعرية العربية الحديثة في مرحلة صعودها خلال النصف الثاني، من خمسينات القرن الماضي، والنصف الأول من ستيناته صراعاً قوياً بين اتجاهين من الوعي الجمالي والفكري، اتجاه انتصر للوظيفة الاجتماعية للشعر، تمثل في شعراء قصيدة التفعيلة، وقد ظهر فيه واضحا تأثير الفكر

اليساري وأطروحاته الجمالية الخاصة، عن الوظيفة الاجتماعية للأدب، واتجاه آخر كان متأثراً بتحويلات الشعرية الغربية الحديثة والفكر الليبرالي، تمثل بشعراء قصيدة النثر. وعلى الرغم من أن الاتجاه الأول شهد تراجعاً كبيراً مع صعود قصيدة النثر وفشل المشاريع السياسية، فإن الاتجاه الثاني لم ينتقل هو الآخر من مرحلة النقل، إلى مرحلة التأسيس لأسباب عديدة، كان أهمها أن رواد هذه التجربة هم من كانوا ينظرون لهذه التجربة، على ضوء المعطيات الناجزة لمفاهيم قصيدة النثر الغربية. لذلك لم تفرز الحركة الشعرية الجديدة نقاداً يواكبون تحولاتها، ويعمقون أطروحاتها على المستوى النظري والإجرائي، في ما يخص مفهوم الحدائث الشعرية، وأشكال التعبير عنها في القصيدة الجديدة. ومع غياب هذه المرجعيات النظرية كان على الشاعر العربي، في هذا المشهد أن يعتمد على جهده الخاص وموهبته، في تعميق تجربته وتطويرها على مستوى الذات والعلاقة مع العالم، عبر استيعاب منجزات التجربة الشعرية العربية والعالمية، وعلاقته باللغة بوصفها الحامل الأساس في مشروع الشعري، إضافة إلى إغناء خزينه الثقافي العام أو البعد المعرفي للتجربة، بعد

أن أصبحت تتقاطع مكونات ثقافية وأدبية عدة، في فضاء القصيدة الجديدة ووسائل تعبيرها. لكن هذا التطور الذي شهدته قصيدة الحدائث، لم يرافقه تطور مماثل في الممارسة النقدية العربية، ووعيها النظري لهذا التطور على المستوى المنهجي، لأسباب عدة كان أهمها كسل النقد وتقصيره عن تطوير أدواته، وأشكال مقارنته وتحليله لهذه النصوص الجديدة، أو نتيجة التلغيق في الممارسة النقدية، بعد أن تنازعت النقاد اتجاهات نقدية شتى.

نكوص نقدي

وتعدّ حقبة ثمانينات القرن الماضي وما تلاها بداية التراجع الواضح، في انشغال النقد العربي بدراسة الشعر العربي الحديث ومواكبة تحولاته، على مستوى اللغة والبلاغة الحديثة وخصائص التعبير في القصيدة الجديدة، بسبب التحولات التي كانت تطرأ على أشكال الكتابة الشعرية، وعجز الحركة النقدية عن مواكبتها. والحقيقة أن هناك عوامل عديدة أسهمت في ضعف المواكبة النقدية للتجربة الشعرية الجديدة، كان من أهمها عجز هذه التجربة عن بلورة حركة نقدية تواكبها تنظيراً وتحليلاً، مع دخول مفاهيم جديدة وتشكل



رؤى متعددة، حول مفهوم الكتابة الشعرية وشبكة العلاقات الداخلية التي تنظمها من الداخل، وفي مقدمتها علاقات الانزياح اللغوي والبلاغي الذي أسهم في بناء علاقات جديدة على مستوى اللغة وقواعدها، ساهمت في توسيع دلالات اللغة، وتشكيل أساليب تعبير وتراكيب جديدة، عبرت عن رؤية الشاعر الجديدة للأشياء واللغة. أما السبب الآخر والأهم فهو صعوبة الانتقال في النقد من المستوى النظري للمناهج الحديثة، إلى المستوى التطبيقي، خاصة مع بروز نوع من الكسل النقدي، ترافق مع غياب القضايا الكبرى، وتراجع حضور الشعر في الثقافة العربية. وكما هو معروف فإن كل مرحلة تحول تشهد حالة من الفوضى الشعرية، واختلاط المفاهيم والرؤى، ما انعكس سلباً على واقع الشعر، وبالتالي على حركة النقد المواكبة له. إن مشكلة نقد الشعر العربي، والتي هي جزء من مشكلة النقد العربي الحديث عموماً، قد تمثلت في افتقاده إلى مرجعيات فلسفية وفكرية، يستند إليها في تكوين وعي نظري، على تواصل وتفاعل مع التجربة الشعرية الجديدة، يضاف إلى ذلك تركيز حركة الترجمة العربية، على الأعمال الخاصة بنقد الرواية الحديثة ونظرياتها السردية، الأمر الذي جعل مفهوم الحدائث الشعرية في الشعر العربي بتحولاته واتجاهاته المختلفة، يصل إلينا معزولاً عن سياقه الفلسفي والمعرفي في الغالب، وهو ما انعكس سلباً على أي محاولة لتأسيس علاقة موازية بين النقد والشعر، وأدى بالنقد أن يتخلى عن دوره على مستوى التنظير والتحليل، خاصة

مع التحديات الجديدة التي طرحها الكتابة الشعرية الحديثة على النقد، على مستوى بنيتها اللغوية والبلاغية الجديدة، وشبكة علاقاتها التي أقامت مع الفنون والأجناس الأدبية الأخرى.

لقد أسهم هذا الوضع في خلق حالة من البلبلة وفوضى الكتابة، نتيجة لغياب العلاقة الحوارية بين النقد والتجربة الشعرية، وعدم وجود مرجعيات نظرية ونقدية، تستند إليها في اختياراتها، ما جعل هذه التجربة تتخذ في الغالب من قراءاتها الخاصة للشعر العربي المترجم، وبعض تجارب رواد قصيدة النثر مرجعية لها، دون أن يكون هناك إطار نظري تعمق من خلاله رؤيتها إلى الكتابة الجديدة، بوصفها وعيا جديدا ومعقدا باللغة وطرائق تشكيلها وبنائها، بصورة تعيد من خلاله رسم صورة الأشياء، وعلاقة الذات بالعالم، ولذلك كان طبيعيا أن يتحول السائد في الكتابة الشعرية العربية، إلى مرجعية للتجارب الجديدة، دون أن تكون للنقد مساهمة جدية في تعميق تحولات الكتابة الجديدة، وتطويرها على مستوى الوظيفة الشعرية للغة، وخلق نظام علاقات جديدة داخل القصيدة.

النقد والمرجعية

ثمة أسباب تقف في خلفية هذا المشهد، من أهمها محدودية المرجعيات النقدية الغربية الخاصة بالشعر، والتي يمكن أن يتغذى منها النقد العربي الحديث، خاصة في ما يتعلق بقصيدة النثر واستراتيجيات كتابتها، الأمر الذي جعل أغلب شعراء قصيدة النثر يتخذون من تجارب كتابة قصيدة النثر في الغرب مرجعيات لها، أكثر من ما اتخذوا من التنظير النقدي الغربي مرجعية لتكوين وعيهم الجمالي الجديد، باستثناء الشعراء الرواد من أصحاب مجلة شعر، الذين تبنا أطروحات سوزان برنار في كتاباتهم الجديدة والتنظير لها.

لقد تجلت المشكلة في الكتابة الشعرية العربية الجديدة في أنها جاءت مترافقة مع بداية تراجع حضور الشعر في الثقافة

العربية وصعود الرواية، التي أصبحت كتابتها تشكل إغراء حتى بالنسبة للشعراء أنفسهم. والحقيقة أن الانشغال النقدي بالرواية العربية لم يكن سببه الوحيد هذا الصعود الكبير للرواية، وانتشارها، بل وجود وفرة كبيرة من المرجعيات النقدية الغربية المتعلقة بنظريات السرد، ونقدتها، ما شكل أرضية غنية وواسعة للتفاعل مع هذه المرجعيات، والاستفادة من مفاهيمها ومناهجها نظريا وتطبيقيا.

لقد جاءت محدودية الدور الذي بات يلعبه النقد، مترافقة مع التحولات التي بدأت تطرأ على الكتابة الشعرية، لأسباب ذاتية وموضوعية في آن معا. على المستوى الأول كانت هناك كتابة جديدة تحتاج إلى مفاهيم وأدوات تحليل وقراءة جديدة، والنقد العربي الذي كان صدى للمناهج النقدية الغربية، لم يجد ما يعينه من مرجعيات نقدية على ممارسة هذا الدور. إن التحولات التي طرأت على البنية الجديدة للنص الشعري على مستويات بنيتها اللغوية والاستعارية والجمالية، زاد من صعوبة هذه المهمة، وحاجتها إلى الاجتهاد والبحث، وهو ما ظلت تفتقده الحياة النقدية العربية باستثناءات معروفة. أما على المستوى الموضوعي فقد كان هناك غياب اهتمام واضح لدور النشر بالشعر، وبالتالي بالنقد الذي يمكن أن يواكبها نظرا لمحدودية القراء، وهي التي تبحث عما يحقق لها الربح في سوق النشر.

محدودية الدور

إن المغامرة الجديدة للكتابة الشعرية العربية الحديثة بتجاربها الأصيلة، تتطلب مغامرة نقدية مواكبة لها، تنطلق من نفس الهواجس والتصورات، وتتقاطع معها في تجديد وتطوير اللغة النقدية، وأشكال مقارباتها للنص الجديد، مستفيدة في ذلك من النقد الذي وجهته المناهج النقدية إلى بعضها البعض حول نظام العلاقات داخل النص والتأويل، وحضور الخارج في الداخل

وغير ذلك من قضايا تشكل جوهر المقاربة النقدية للنص الشعري في هذه المناهج. إن من غير المعقول استخدام مفاهيم وأدوات تحليل قديمة لنص حديث، لذلك لا بد من تطوير هذا الوعي النقدي والجمالي في مقاربة النص الجديد، وهو ما يحتاج إلى ناقد واع بجماليات الكتابة الجديدة، وقادر على بناء علاقة حوارية مفتوحة معه، تغني وتغني في آن معا.

والحقيقة أن المشكلة في محدودية المشاركة النقدية في مقاربة التجارب الشعرية الجديدة، لا تقتصر على النقد وحده، بل تتحمل فوضى المشهد الشعري واستسهال الكتابة الشعرية عند الكثيرين مسؤوليتها عن تراجع دور النقد، خاصة وأن النقد لم يهتد بعد إلى حل معضلة علاقته بالمفاهيم والتصورات التي بلورتها المناهج النقدية الغربية، في ضوء علاقته بالنص الشعري كبنية ومفهوم ودلالة.

وإذا كانت محدودية انتشار الشعر وتراجع مستويات قراءته، هي من أسباب عزوف الناقد عن نقد الشعر، فإن صعوبة لغة الشعر الجديدة، من خلال علاقات الانزياح اللغوي والبلاغي التي أصبحت تميز هذه اللغة، هي أسباب أخرى لهذا العزوف، خاصة وأن هذه المقاربة الجديدة للشعر باتت تقتضي تأصيلا نقديا حقيقيا وناجعا، تمكنها من ولوج هذا العالم المحتشد بالعلامات والرموز والانزياحات في البلاغة واللغة، لفك مغاليقه واكتناه معناه وإدراك عناصر جماله. إن هذا الدور الهام يقتضي، على مستوى النظرية والمنهج تكاملا وتطويرا، يعكس حيوية المشهد النقدي، وقدرته على إغناء تجربته عبر استيعاب المعطيات الحديثة للنقد الغربي، والعمل على تطويرها وفق ما تتطلبه حاجات القصيدة العربية المعاصرة، بما يعيد للشعر حضوره الحقيقي في المشهد الثقافي العربي، ويحرره من حالة الفوضى والعبث التي يعيشها الآن.

ناقد من سوريا مقيم في برلين

جملة سيعترض عليها الجميع

باسم فرات

النقد العربي بخير، جملة سيعترض عليها الجميع ربما، لكن مهلاً دعوني أوضح الأمر؛ الثقافة العربية ثقافة إبداعية أكثر منها تحليلية في الوعي الجمعي، فما زال كثير من الشعراء وعلى الرغم من عيشهم الطويل في الغرب ينزعجون أن يقال عنهم «باحث» فهم يفضلون أن يسبق اسمهم بكلمة «شاعر» وهذا في اللاوعي يعني أنه يُفضّل شعره على منجزه التحليلي والنقدي والفكري، وهؤلاء لا حصر لهم مع الأسف في ثقافتنا العربية.

إن ثقافتنا العربية ثقافة يكاد يندر فيها الناقد (الناقد الأدبي، الاجتماعي، الفكري) الجماهيري، فلا أظن أن «مفكرًا» و«ناقدًا» حصل على شعبية في الثقافة العربية لو استثنينا الدكتور علي الوردي، والذي على الرغم من مبيعاته الهائلة مات فقيرًا معدمًا؛ بينما قد تجد شعراء تمتلئ بهم القاعات وليس نزار قباني ومحمود درويش بخافيين على أحد وإن كانا الأكثر شعبية.

لو تابعنا الندوات النقدية التي تعقد خلال المهرجانات الشعرية سنجد أن الحضور الجماهيري للشعر أضعاف الحضور النقدي، بل ربما يقتصر الحضور النقدي على النقاد المشاركين فقط لا غير، وهذا ما لمست في مهرجان الربيع الشعري مثلاً. الثقافة العربية بحاجة لبناء يبدأ من الصفر، يبدأ من الابتدائية لضخّ الذائقة الجمعية أن تميل وتعزز بالنقد والتحليل، لا أن تبقى تمجد الإبداع، وهذا لن يحدث ما دام التعليم لدينا تلقينيًا، يحثك على الحفظ ولا يحثك على التفكير، والنقد بحاجة ماسة لعقلية تفخر بالفكر مثلما تفخر بالإبداع، وحين يُقال عن شاعر إنه كاتب أو باحث لا يعترض، بل ولا يشعر بأيّ امتعاض، فالكاتب والباحث ليسا بأقل مكانة من المبدع شاعرًا أو روائيًا أو قاصًا أو مسرحيًا.

إحدى أكثر سلبيات المجتمعات العربية، هي القبلية، فالروح القبلية مهيمنة علينا ولها اليد الطولى في اللاوعي الجمعي، ومن هذه السلبية تنطلق الكثير من عواهن الثقافة العربية، القبلية تحرمنا من قول الحق ومن منح من يستحق ما يستحق، والقبلية التي سحبتها حتى على الحزب، وقبل ذلك على المدينة، كانت سببًا رئيسًا في تراجع الثقافة العربية وظهور النفاق والمحسوبية.

مارست الأحزاب سطوتها في إبراز شعرائها ومبديعيها بما لا يستحقون في أغلب الحالات، فصارت الواجهات الإعلامية والجامعات تحتفي بمبدع الحزب والثورة، بينما تتجاهل المبدعين الذين يعكفون على صقل مواهبهم والانغماس في مشروعهم الإبداعي؛ لتخلق لنا ثقافة قبلية من نوع آخر.

ناقد بدلاً من أن يبحث عن المبدعين المميزين يستهلك وقته وقدراته في الكتابة عن أصدقائه وندمائه والحلقة المقربة، فضلاً عن الكتابة عن حالتين الأولى الأسماء المشهورة ليستمر بها وكثير من هذه الكتابات لا تضيف شيئاً للمدونة النقدية لأن الأسماء المشهورة والتي تحتل المشهد الشعري أستهلكت نقدًا وتحليلًا، والحالة الثانية الكتابة عن النساء، فكثير من النقاد كرسوا جهودًا استثنائية للكتابة عن الجميلات، وجهودًا أقل بكثير للكتابة عن المبدعات اللواتي يحفرن في المدونة

الإبداعية بما يستحق الاحترام. هذه المهيمنات في المشهد الثقافي العربي أدت دون بروز أجيال من التّقاد وإنما من برز هم آحاد، لأن الأسباب الثلاثة آنفة الذكر وهي تفضيل الإبداع على الفكر، بسبب نظام الحفظ والتلقين والقبلية والعته الجنسي، حالت دون تنشئة أجيال يمكنها أن تنهض بمهمة خلق منظومة نقدية عربية أساسها النقد العربي القديم وهو الرائد، والاستفادة القصوى من مناهج النقد الحديثة وطرق التفكير وآليات البحث والتفكير والتي وصلت إلى مديات واسعة في الثقافة الغربية.

ثمة سوء وعي بالتراث وبالحدائث، فالعقل العربي يقف في الغالب الأعم بين طرفي نقبض، إما مؤمن بالتراث وكاره للحدائث مع نظرة ارتياب من الغرب نظرة كلية، لا يفرّق بين منجز إنساني وعلمي وبين سياسات دول ومصالحها والتي يحركها التغالب، يضع الغرب كله في سلة المؤامرة لتدميرنا، وأن تراثنا فيه كل شيء فلا حاجة لنا بطرق تعليمية ومنهجية ونقدية خارج هذا التراث. وآخر يقف على النقيض تمامًا، فهو لا يحفل بالتراث ولا يؤمن حتى باللغة التي يكتب بها، بل إن أعدادًا كبيرة من المثقفين يكتبون بالعربية وهم يرونها لغة محتل، لغة غازية، فكيف يبدعون فيها، فضلاً عن الآلاف الذين يرونها لغة لا تتواصل مع الحياة، لغة

نهاد النور



قاصرة، يكتبون بها رغماً عنهم، يمجدون كل ما يأتي به الغرب ولا يحفلون بأي منجز عربي، وهم يجهلون أن احتقارهم للغتهم ومنجزها وإصرارهم على أن العرب وعلى مدى التاريخ خارج نطاق الحضارة يعني هم أنفسهم لا شيء، وهم في أحسن الحالات عالية على ما ينتجه الغرب.

هؤلاء حتى عندما ترجموا نصوصاً نقدية أو عزّبوا مصطلحات زادوها غموضاً، وتدفتت علينا مصطلحات الغرب وهي تخلو من الدقة التي عُرفت بها الترجمات العربية على الأقل قبل ثلاثين عامًا وأكثر، وأصبح لدينا للمصطلح الغربي الواحد عدة ترجمات تكاد تكون كلها غير دقيقة، ترجمات زادت من صعوبة التلقي عند القارئ العربي، فنشأ جيل بل أجيال تكترس الغموض وتحول النقد إلى ما يشبه الكتب العلمية في جموده أو كتب النحو المفرطة في تخصصها. نعم الكثير من كتب النقد تشبه كتب الطب

وكتب النحو، المادة جامدة وثقيلة ويصعب هضمها وإكمال الكتاب قراءة يُعدّ إنجازًا، وهذا أتاح لعدد كبير من الصحفيين وأشباه الكُتّاب أن يُحَبّروا الصفحات كلامًا يطلقون عليه نقدًا وهو يصلح لعدد كبير من المبدعين لمجرد رفع اسم الشاعر أو المبدع والمقاطع التي يستشهدون بها ووضع اسم آخر ومقاطع من كتابه مع تغييرات بسيطة وبذلك يتم تدوير المقالة النقدية مرارًا.

إن لم ننتبه لهذا الانحطاط الذي تعيشه الثقافة العربية ستفانم الأمور سوءًا، وبدلاً من الترقيع نبدأ بخلق أجيال تفخر بالنقد والتحليل والتفكير مثلما تفخر بالإبداع؛ عندما لا يتحسس شاعر ما أن ينادى بالكاتب أو الباحث، وعندما يكون التراث محلّ تقدير واعتزاز يخلو من أمرين هما التقديس والتدنيس، فالتراث ليس خطأ أحمر لا يمكن تفكيكه وتحليله والاستفادة من نماذجه المتطورة في النقد وفي غير النقد.

والتراث ليس مدتّسا بحيث يتم الشطب على أكبر تراث عرفته لغات العالم لمجرد أن الناقد مبهور بالغرب، فتجارب ابن طباطبا العلوي وابن سلام الجمحي وابن قتيبة وقدامة بن جعفر والجرجاني وغيرهم تستحق أن تُدرس ولا سيما الأخير، حينها يمكن استيعابه وهضمه وكذلك هضم المنجز النقدي الغربي والتعامل معه لا بوصفه متفوقًا والتلقي العربي تابعًا ومستهلّكًا، بل بوصفه حلقة من حلقات التطور البشري.

هنا يمكن خلق خصوصية عربية في النقد، فيها موازنة بين الأصالة (التراث) والحدائث الغربية، فلا ناقد أكاديمي يلوك المصطلحات جامدة في ثنايا كتاباته فيتحول النقد على يديه إلى مادة طاردة للقراء، أو آخر يدخل الخيمة ويكتب لنا في زمن الانفجار التواصلي.

كاتب وشاعر من العراق يقيم في الخرطوم

الاستبداد النقدي النقد وأسئلة فقدان

علي حسن الفواز

كثيرون يتحدثون عن غياب النقد، وعن عجز النقاد في متابعة ما ينشره الكتاب هنا وهناك.. هذه الشكوى التوصيفية لحال النقد العربي، تصطبغ بالواقع، حدّ أنها تبدو غير واقعية تماما، لأنّها تحمّل النقاد ما لا يحتملون، وتطالبهم بأن يكونوا أشبه بأصحاب العربات الذين يركضون لصق عرباتهم، ويدارون زبائنهم لأنهم زوّادة الرزق.

الشكوى

من الغياب النقدي تبدو مطلوبة في هذا السياق أكثر مما هي حاجة فنية، لا سيما مع الذين يعافهم النقاد، أو محررو الصفحات الثقافية، وتحت عنوان البحث عن مناطق دافئة، وعن أسماء وكتب لها بريق ووقع ولمعان، وهو شأن اجتماعي وليس ثقافيا خالصا، ولصيق بطبيعة الشخصية العربية المثقفة وغير المثقفة، أو ربما بتعالى البعض من النقاد على ما هو جديد في الكتابة، أو عن الأسماء غير القارّة في اللاوعي الجمعي للقراء.

ليس من وظائف الناقد أن يكون مُطارداً لكل ما تنشره المطابع من كتب، فهي وظيفة لها متابعتها في الصحف اليومية، والمجلات الأسبوعية إن وجدت! لأن النقد معنيّ برصد الظواهر، وبالكتب التي تُثير أسئلة، أو تقارب بعضا من الظواهر الثقافية المعرفية والأدبية، وبما يُعزز من وظيفة الناقد في وعيه، وفي حضوره، وفي تعاطيه مع ما يُثيره المشهد الثقافي من إشكالات وأسئلة.. فضلا عن العلاقة الملتبسة للوظيفة النقدية، ولجديّة الناقد بالرائثة التي تستغرقنا، والتي يمكن أن يصطبغ بها الناقد ذاته، إذ تغمر فضاءنا الثقافي ومساحات النشر، وتفرض سطوتها على قناعات البعض من

صنّاع القرار في هذا المطبوع أو ذاك، لا سيما المطبوعات- الصحف والمجلات- الرسمية، والتي لها توجهاتها وأنماط خطابها المهيمن، بما فيها العلاقة مع النقد وما يخضع منه لضرورات الرسالة الأيديولوجية، أو ما يمكن أن يدخل في حساب تلك الجهات الرسمية، بعيدا عن ما يثير صدام السلطة، أو ما يستفز ملفات المكبوت والمقموع والمسكوت عنه، حتى بات النقد بوصفه الحيوي رهينا بضرورات الحرية، والتي من الصعب أن نلمس وجودها في بلاد الاستبداد العربي، حيث تُخضع السلطة كل شيء لرقابتها، بما فيه الكلام والمواقف والآراء والمقاربات النقدية التي تمسّ جوهر الأشياء.

الرؤيا بعين الناقد

الناقد ليس كائنا فوق النص، أو شارحا للنص، بقدر ما هو القارئ الأكثر فعالية للنص، أو كما يسميه رفاير بـ"القارئ العمدة" وهذه التوصيفات تمنحه امتياز تعيين الأحكام، وتوجيه مسارات القراءة العمومية، وبما يساعد على إضاءة النصوص، وتقويمها على وفق ما تُتيحها المناهج والنظريات، والتي تعزز فاعلية القراءة، والفهم، وبالتالي المساعدة على استنباط تلك الأحكام.

رؤيا الناقد هي العتبة الأولى في الاختيار، وهي الأداة التي تعزز وظائفية ذلك الاختيار والكشف، إذ لا يمكن للناقد أن يكون عشوائيا في تعاطيه مع الكمّ الهائل من المطبوعات، والتي باتت البعض من دور النشر والطبع تنشرها لأسباب تجارية بحت، أو لحساسيات أخرى، وهي ما يُلقى على عاتق النقاد كثيرا من المهام والمسؤوليات.. ويقدر ما يُثير البعض من القراء أسئلتهم حول قيام النقاد بمسؤولية الكشف عن ما هو زائف وسطحي وما هو (تجاري) فإنّ قدرة البعض من النقاد قد لا تتحمل مثل هذه المهمة الصعبة، والتي قد تضعهم أمام حرج كبير، وصراعات من الصعب السيطرة على تداعياتها، في وسط تهمين عليه كثير من العصابات والقرايات، أو البعض من الجهات السلطوية والحزبية، والتي تسعى دائما إلى الترويج لبضاعة مريديها على حساب ما هو قيمى وجمالى ومعرفى. إنّ جدّة أيّ مشروع نقدي تتبدى من خلاله ارتباطه بعمل مؤسسي، ليس بالضرورة رسميا أو سلطويا كما يفهمه بعض المعنيين، بل بجهات مدنية قادرة على إيجاد فضاءات، ولو محدودة يمكنها أن تُحفّز على العمل باتجاه (الاستثمار الثقافي) من جانب، أو باتجاه تشجيع رأس المال الوطني



(شركات ومؤسسات ونقابات وجامعات) على مساعدة تلك المؤسسات الثقافية من خلال تطوير فكرة (الداعم) كما نجده في الكثير من المهرجانات والمؤتمرات العلمية والفنية.

النقد والهامش

تاريخ ثقافتنا العربية قرين بتاريخ المركزية، والاستبدادات، بما فيها الاستبداد الشعري، والاستبداد الحكواتي، والسردى في مراحل لاحقة، وهذه الاستبدادات تفرض شروطها اللاواعية لقدسية الشعر والرواية، وبما

يجعل النقد عنها وكأنه الهامش الذي لاحقاً له أن يكون مركزا، أو متنا له حضوره ومركزيته، وحتى له مهرجانه ومؤتمره وورشات عمله، لذا ما نجده في أغلب فعالياتنا الثقافية هو هيمنة الظاهرة الشعرية والسردية، مقابل تهميش واضح لأى جهد نقدي، أو المطالبة- مقابل ذلك- بأن يكون هذه النقد متعالقا مع ما يُقرأ من نصوص، أو ما تتم مناقشته حول هذه الرواية أو تلك. إنّ هامشية النقد هي من يدفع الناقد للتعالى، وللانتقاء، وأن لا يراهن على العموميات، والامتناع عن جعل الناقد موظفا ورقيبا في دار النشر (س) أو دار النشر (ص) ورغم خصوصية هذه الحالة، إلا أن واقع الأمر في مجرى النقد العربي لا يخرج عن هذا التوصيف، لا سيما وأنّ عديدا من مؤسساتنا الإعلامية لا تُعطي أهمية حقيقية للنشر النقدي الأدبي والثقافي، وتحت يافطة الحاجة إلى (النجوم) وإلى الكتابة عنهم وعن كتبههم وعن تأثيرهم الدائم على الأجيال والجماعات والنصوص والظواهر.

خفة وتسطيع النقد الفني في مصر

ناهد خزام

نهاد الخزام



لا شك أن وجود حركة فنية سوية في عالمنا العربي تتطلب منجزاً نقدياً موازياً، فليس من الطبيعي أن تستمر التجارب الإبداعية الفنية بمعزل عن النقد، فهو وحده الذي يستطيع تقويم اتجاهها ومسارها والمساهمة في وضعها داخل إطارها الصحيح، المرتبط بمحيطها الإقليمي والعربي ثم محيطها العالمي الأشمل. غير أن الافتقاد إلى حركة نقدية سليمة وحقيقية قائمة على رؤية واضحة ومنسقة فكرياً يأتي على رأس المشكلات التي تعاني منها الحركات الفنية في وطننا العربي، وهي شكوى دائمة وملحّة من قبل الفنانين والمهتمين بالفن على حدّ سواء. وتعاني الحركة الفنية في مصر كغيرها من الحركات الفنية الأخرى في الوطن العربي من ذلك الخلل رغم ريادتها وسبقها في التفاعل مع الحركات الفنية الغربية منذ نهايات القرن التاسع عشر، ما أسهم في إنشاء أول أكاديمية متخصصة في تعليم الفن بمفهومه الحديث في مصر عام 1908 وهي مدرسة الفنون الجميلة التي أسسها أحد أمراء أسرة محمد علي وهو الأمير يوسف كمال.

وهو الأمر الذي ينطبق أيضاً على معنييهما في اللغة العربية. أما من ناحية المفهوم فقد تأثر المصطلح بالعديد من المؤثرات المتعلقة بطبيعة ما يشير إليه من ممارسات فنية ناتجة من انبثاقه في مرحلة تحول كبرى من مفاهيم الحدائث إلى مفاهيم مابعد الحدائث على كافة الأصعدة، فتم التعامل معه كمصطلح يشير إلى كل ما يخالف الحدائث من آراء وممارسات فنية.

مع الوقت تراجع الخلط اللغوي بين الكلمتين إلى حدّ ما، كما توسع المفهوم خلال العقدين الأخيرين تحديداً ليشمل أبعاداً أخرى أكثر شمولاً لتبرز المعاصرة كمظلة واسعة تقف تحتها مجموعة من الظواهر والممارسات المختلفة في تحدّ للهيكل القائمة لصنع الفن ونشره ومشاهدته. وبات الفن المعاصر يمثّل هذه النوعية من الممارسات التي تقدّم مزيجاً ديناميكياً من المواد والأساليب والمفاهيم والمواضيع التي تتجاوز الحدود التقليدية والتعريف السهل دون وجود مبدأ تنظيمي أو أيديولوجي محدد، ودون تهميش أيضاً (وهو الأهم) لأبي من أنواع الممارسات الفنية الأخرى.

أما عندنا في مصر أو في الوطن العربي بشكل عام فمازالت هذه الرواسب العالقة بالكلمة

السريالية بين العشرات من الأعمال الأخرى التي لا تمتّ للسريالية بصلة. أما التغطية الصحافية للحدث فقد تماهت هي الأخرى مع تلك النظرة المشوّهة للسريالية، وكأنّ ثمة اتفاقاً أو توافقاً خفياً بين هؤلاء الكتاب والمنظمين على تضليل المشاهد والمتابع للشأن الفني لترسيخ ذلك الفهم الشائع والخاطئ للسريالية.

أزمة المصطلح المعاصرة نموذجاً

ومفهوم الفن المعاصر هو أحد المفاهيم التي ما تزال مثيرة للجدل والنقاش بداية من تاريخ استخدامه الفعلي إلى دلالاته كمفهوم أو مصطلح فني، غير أن هناك شبه اتفاق أن حلول المعاصرة كمصطلح قد ظهر بين ستينات وسبعينات القرن الماضي مع نهاية ما يسمّى بالحدائث وانحسار المدارس الفنية التي يمكن تصنيفها بسهولة. وقد حمل المصطلح منذ بداية ظهوره العديد من الرواسب المتعلقة بدلالاته اللغوية والمفاهيمية التي تطوّرت عبر العقود الأربع أو الخمس الماضية، فمن ناحية الدلالة اللغوية تم الخلط في البداية بين المعاصرة والحدائث نظراً لاقتراب المعنى اللغوي في الإنكليزية لكلمتي حدائث (Modern) ومعاصرة (Contemporary)

مربك في الحقيقة لكل من الصحافي والفنان والقارئ أيضاً ويمثل أحد العلل التي تعاني منها الصحافة الفنية بل والثقافية عامة، ما يعكس على ضبابية وتشوش الكثير من المصطلحات والمفاهيم المرتبطة بالممارسة الفنية لدى القارئ والمتابع ومنظمي العروض، بل لدى بعض الفنانين أنفسهم نتيجة للخلط وانعدام المهنية في تناول ما يقدّمونه من منجز فني.

في نهاية العام الماضي نظمت إحدى المؤسسات معرضاً كبيراً بالتعاون مع وزارة الثقافة المصرية عن أعمال السرياليين المصريين وهو معرض كبير ضم العشرات من الأعمال الفنية المصرية التي تمّ جلبها من داخل المتاحف ومن أصحاب المجموعات الخاصة وطاف عدداً من البلدان والعواصم الأخرى خلافاً للقاهرة.

مثّل هذا المعرض مثلاً صارخاً للخلط بين المفاهيم والتواطؤ بين القائمين على تنظيم العروض من ناحية وبين من يتصدّون للكتابة الفنية في الصحف من ناحية أخرى، إذ بدا الأمر كأن منظمي المعرض قد اعتمدوا في انتقائهم للأعمال المشاركة على الفهم الشائع لدى عامة الناس عن تلك المدرسة من أنها تحوي كل ما هو غريب، فتاهت التجارب

لماهية الفن وآلية تطوره كممارسة إنسانية، وهو أمر من شأنه أن يؤدي إلى بناء نقدي مشوّه وغير منصف. أتذكر أن إحدى الصحفيات المهتمات بالكتابة عن الفن قد أسرت لي ذات يوم أنها لا تستطيع تفهم تلك الممارسات الغربية التي تتبناها إحدى القاعات، قاصدة بتلك الممارسات هذه الأعمال الفنية المعاصرة التي تمزج بين الوسائط المختلفة. ولأنها لا تفهم تلك «الجزعلات» كما أصرت على تسميتها حينها فقد آلت على نفسها أن تهاجم في صحيفتها كل ما يتعلق بتلك الممارسات الهدامة وغير المفهومة من وجهة نظرها. المشكلة الحقيقية هنا تكمن على ما يبدو في التصنيف أو في تحديد الدور الذي يضطلع به الكاتب أو الصحافي المعني بالشأن الفني، وهو دور يراوح بين مستويين، يتعلق الأول بمتابعة الأنشطة الفنية وعرضها عرضاً صحافياً لأنقاً، وهو أمر له أهميته وتقديره، ولا يمكن الاستغناء عنه، أما المستوى الآخر فهو يتعلق بالتصدي لهذه الأنشطة تحليلاً ونقداً، والتداخل بين المستويين هو تداخل

الفنية، ما جعل من حكمهم على الأمر خاضعاً لتلك الرؤى الشخصية التي تتقاطع في نفس الوقت مع ما يشكّلونه من صداقات أو عداوات مع فنانين آخرين، فيتباين ما يكتبونه بين التحيز والمجاملة أو التحامل أحياناً، فإذا غضب أحدهم على سبيل المثال على واحد من الفنانين خسف بتجربته الأرض، وإذا رضي عن آخر رفع من شأنه فوق ما تحتمله تجربته. قد لا تخرج أحياناً بعد قراءتك لمادة من تلك المواد المنشورة في الصحف عن فنان من الفنانين سوى بالقليل عن طبيعة تلك التجربة وعلاقتها بالممارسات الفنية الأخرى محلياً وعالمياً، لا شيء سوى المزيج من الصور اللغوية والمحسنات البلاغية والتغزل في التجربة أحياناً.

يمثل النموذج السابق نمطاً من الكتابة الفنية يمكن أن نميز بينه وبين نمط آخر يميل إلى الاستعلاء والوعظ. غير أن الأزمة الفعلية هنا تتمثل أحياناً في أن هذا الاستعلاء قد يكون دون سند فكري، بل قد يمتلئ بالخلط بين المفاهيم والمصطلحات الفنية والفهم المشوّش

لحركة الكتابة النقدية المتعلقة بالفنون البصرية في مصر يدرك بعض مواطن الخلل التي تعاني منها تلك الحركة. يأتي على رأس هذه المشكلات الافتقار إلى الناقد المتخصص الواعي، واقتصار النقد الفاعل على الكتابات المقدمة في الصحف والمجلات، في ظلّ عدم وجود إصدارات متخصصة أو مؤلفات نقدية حقيقية مهتمة بالفنون التشكيلية إلا فيما ندر. ونجد أن هذه الإصدارات الصحافية غالباً ما تتعامل مع المادة الفنية كمادة مكملّة أو من قبيل المنوعات. وإذا ما نظرنا إلى من يتصدّون للكتابة الفنية في هذه الإصدارات سنجد أن الغالبية العظمى منهم هم في الأصل فنانون دخلوا عالم الصحافة من باب الرسوم الصحافية كالكاركاتير أو الرسوم المصاحبة للموضوعات (الستريشن)، ثم دُفعوا دفعاً فيما بعد إلى الكتابة من دون إعداد أو سند فكري أو مهني في أغلب الأحيان. وبطبيعة الحال يملك كل من هؤلاء الكتاب رؤيته الخاصة للفن وطبيعة الممارسة

المتتبع



في مسار تشكلها كمفهوم أو مصطلح محط تأثير كبير على مستوى الكتابات الفنية والنقدية وعلى مستوى القناعات الشخصية لدى بعض الفنانين والقائمين على العديد من الفعاليات الفنية التي يتم تنظيمها، بداية من الفعاليات الجماعية الكبيرة إلى العروض التي تستضيفها بعض القاعات الصغيرة والتي لا تعدو كونها محالاً صغيرة لبيع اللوحات. فبين الحين والآخر تشهد القاهرة حدثاً فنياً يتخذ من المعاصرة عنواناً له، كأن تنظم ندوة عن الفن المصري المعاصر في بداية القرن العشرين، أو يقام معرضاً لأعمال الفنانين المصريين المعاصرين، وحين تذهب لزيارة المعرض لا تجد له أي صلة من قريب أو بعيد بالمعاصرة كمفهوم، مجرد لوحات ومنحوتات لعدد من رواد الحركة في أربعينات وخمسينات القرن الماضي تم انتقاؤها بهدف الاستثمار ليس أكثر لغلأ أسعارها النسبي، فلا تدري حينها السبب الحقيقي الذي دفع القاعة إلى تضمين كلمة المعاصرة في عنوان المعرض، هل استناداً لدلولها اللغوي المباشر، أم هو فهم خاطئ لدلول المفهوم؟

هذا التشوش والخلط في مدلول الكلمة هو أمر شائع في معظم الكتابات الصحافية المهمة بالشأن الفني في مصر. لا يقتصر الأمر على الصحافة وحدها، بل نراه حاضراً كذلك في بعض الكتابات النقدية المنشورة، كأن يقحم أحدهم مصطلح المعاصرة ضمن عنوان لكتابه عن الفن المصري الحديث، خالطاً فيما يبدو بين المعنى المباشر واللغوي للكلمة وبين كونها مصطلحاً له دلالاته الخاصة. أما على مستوى الفنانين الذين يتبنون الممارسات الحديثة في أعمالهم فنجد أن بعضهم يحمل أحياناً نظرة استعلانية مشوهة لكل ما يمت للممارسات التقليدية بصلة، متوهمين أن المعاصرة التي يتبنونها تخرج هذا النوع من الممارسة ضمن تصنيفها. هكذا يتم سحق المصطلح بين التسطيح والتعصب الأعمى والفهم الخاطئ لدلوله في ظل غياب سند نقدي حقيقي يمكن الارتكان إليه أو الاهتداء به.

كاتبة من مصر

المشرف على الهول في وصف ناقد الفنون البصرية مانيفيستو خاص جداً ميموزا العراوي

يختلف الكثير من الأكاديميين وخبراء في تاريخ الفن والنقد، وبإختصار شديد، عن كيفية التعامل مع نتاج الفنانين التشكيليين. غير أنهم جميعاً وبشكل عام إما يميلون فكرياً إلى ما قدمه الفيلسوف الألماني إمانويل كانط أو لا. كما الكثير من من الفلاسفة اللذين كتبوا عن الفن، لم يرى «كانط» الفن كعالم قائم بذاته غير مرتبط بأي منهج فكري أو إحالات خارج نطاقه المباشر الذي يتضمن تسليط الضوء على التقنية المُستعملة والبراعة اليدوية في التشكيل. وضع الفيلسوف العبقرى «الشعور»، أو «حاسة التذوق» في صلب نظريته عن الجمالية وإعتبر ان ما تحدته الأعمال الفنية من أحساس بروعة، أو تماس بارق مع المطلق المجرد في نفس المشاهد هو ما يحدد ماهية، لا بل قيمة الأعمال الفنية.

ومخزونه اللاشعوري فحسب، بل لأن خامة نسيجها، أي نسيج الأعمال، هي في أحيان كثيرة، مؤلفة من المحسوس والافتراضي على السواء. وما بالك إذا كان هذا المشاهد الذي نذكره منذ البداية هو الناقد الفني أو من نحب أن نطلق عليه اسماً آخر أكثر عصرياً هو «المشرف على الهول»؟

الحدود غير الفاصلة

سختفتي، أو اختفت، عملياً، الحدود الفاصلة ما بين الفنان الذي تكوّن في أحشائه العمل الفني والمُتلقي/الناقد الذي حمل بنظرته «المُخصبة» للعمل الفني، سبيله إلى الحياة بعيداً عن والده. كيف لا يحدث هذا الاختفاء في زمن أصبح كل شيء معه، وبالتأكيد نتاج الفني، عبارة عن مجموعة بيانات معلوماتية بالغة التعقيد في أحيان كثيرة وتحتاج إما لمن يفككها ويترجمها لذاته أو لغيره بلغة مبسطة، وإما أن ينفذ إلى أهدافه المبطنة أو نقبض ما يُظهره، وأن يربط ما وجده بسلسلة من إثباتات مُقلقة؟

يخضر إلى ذهني هنا كلام المفكر الفرنسي جان بودريارد عندما جاء على ذكر «موت الفن» في كتابه الشهير «شفافية الشر». لم يقصد حينها فقط الشخّ في الابتكار الفني فحسب ولا أنه لم يعد هناك مكان لأي جديد مادام كل شيء قد حدث فعلاً، بل إن ما قصده هو أخطر من ذلك، إذ قال بأن الفن، في الحقبة المعاصرة لم يعد كياناً قائماً بذاته له شروطه وحدوده وخصائصه وأماكن ظهوره. أي لم يعد موجوداً على النحو الذي كان عليه سابقاً، لأنه تفشى في كل مرافق الوجود، ما أدى عملياً إلى اختفائه. ربما هنا بالتحديد يجيء دور المشرف على هذا الهول لكي يلم شمل أجزاء النصوص البصرية التي تبعثرت في بحر تضخم بالصور والإشارات، وليقيم مكاناً «للمعنى» الذي لبس ثوب حداده على موت شامل بلغ حفاف شيطان الأنسانية جمعاء.

زمن اللاهالات

لا يمكن العودة إلى زمن النظر التقليدي إلى اللوحات التشكيلية بوصفها مؤطرة، وكاملة مُكملة ومُعلقة على جدران يحظر الاقتراب

لأننا الانتقال بفكر عمناويل كانط إلى الزمن المعاصر فأول ما سنقوم به هو إزاحة تعبير «الفن التشكيلي» ووضع مكانه تعبير آخر وهو «الفنون البصرية» التي تشمل فن الأداء والتجهيز والفيديو آرت والفنون الرقمية، إلى جانب اللوحات التشكيلية. ويتشارك معظم هذه الممارسات الفنية المختلفة في أحيان كثيرة ضمن العمل الواحد، أو ضمن المعرض الواحد الذي يقيمه الفنان.

الشيء الآخر الذي يجدر بنا معرفته هو أن كانط عندما تكلم عن الجمالية لم يقصد تماماً الجمالية المتمثلة بالأشياء أو باللوحات الفنية، بل بما يكمن خارج المحسوس وينتمي إلى فعل التذوق وردة فعل المشاهد تجاهها.

وما ردة الفعل إلا شبكة من التفاصيل المنسجمة والمتناقضة والموغلة في الوعي وللوعي على السواء. في هذا السياق بالتحديد لن تخرج الفنون البصرية المعاصرة من هذا المنطق لأنها لا تتوقع أن يجلب إليها المشاهد نظرة محملة بجيناته الفكرية



ميجاز العراوي

منها.

نحن في زمن «اللاهالات»، إذا صح التعبير وقد بدأ ذلك في أوروبا تقريباً سنة 1930، وحدث عربياً منتصف القرن الفائت. وإذا كانت الحرب العالمية الأولى من أهم مسببات «ضياع البراءة الجماعية»، فتاريخ نكبة فلسطين لم يكن، عربياً، أقل وطأة على عملية نزع الهالات وإخراج الفن من صالونه الخاص المكيف والمُجهز بكافة أنواع وسائل الراحة. بدأت الجدران الفاصلة تسقط الواحدة بعد الأخرى ليتفشى الفن رويداً رويداً في كل شرايين الحياة حتى شبه اختفت صورته التي اعتدناها على مر السنين.

كان على الناقد الفني أو «المشرف على الهول» السير مع التيار الجارف وإن لم يكن يعرف تماماً أين هو ذاهب؟ وماذا سيترب على ذلك؟ كل ما أدركه وكل ما لا يزال يحاول أن يتأقلم معه هو أن الفن لم يعد مادة ينظر إليها بقدر ما أصبحت مادة تستدعي التفكير. مشغول هو «بجمالية» جديدة قد يستسيغ التمتع بها «كانط» لو كان حياً، لأنها تضع أثر العمل الفني في النفس، في قلب تجربة الرؤية والبصر على حدّ سواء.

لعل من أهم النتائج التي تتأتى من هذا التفكير هو أننا سنتأكد بأن معايير الجمال وأشكال وأوقات ظهوره ليست واحدة وليست ثابتة. هي قابلة للتحويل كل يوم تحت وطأة حوادث خارجية وتحت وإبل من التحولات الداخلية التي يتعرض لها الفنان، والناقد، والمشاهد العادي في آن واحد. وكما قال الفيلسوف الألماني أدمون هوسرل «ليس العالم هو الموجود فحسب. هناك احتمال دائم لظهور أبعاد جديدة له». كما النظرة التي يليقها الناقد الفني إلى الفن المتحول دائماً.



نهاد النقاد

أو إلى ما أراد الفنان أن يقوله، أن يسرده في عمله الفني، إن كان ذلك بشكل واع أو غير واع. ربما إن أبلغ مثال على هذا النوع من النقد ما قدمه الشاعر والنقاد الفني الفرنسي شارل بودلير في وصفه لعلاقات الفن أوجين دولاكروا، قال "دولاكروا، بحيرة من الدماء عند زيارة الملائكة". من يعرف عمل دولاكروا سيدرك حتما بلاغة هذا القول الشعري/العلمي الذي يفكك ويعيد بناء أعمال الفنان أمام كل ناظر إلى أعماله.

لا يمكن اعتبار كل نص يعتمد على قاموس المفردات التقنية، وعلى وصف بصري لنص بصري لا يحتاج أساسا إلى من يعقب على بصريته، ناصا نقديا كما لا يمكن اعتبار صب المعلومات المبدئية عن فنان ما، ناصا نقديا، في حين لا يعدو هذا النص النقدي المزعوم أن يكون عملا توضيحيا تقاس أهميته وفق معايير مختلفة.

أما من يريد أن يكتب ناصا نقديا فربما كان

فنان على حساب آخر. لو أن النقد المعاصر لم يعد نقدا بالمعنى المتعارف عليه تقليديا فهذا لأن العصر هو أيضا لم يعد كما كان. أصبح النقد الفني في الكثير من الأحيان يود أن يتفادى "المشاكل" المترتبة على الكتابة بصدق. فبات لا يتخطى كونه عملا "تبخيريا" لاستمالة هذا الفنان أو ذلك، أو إرضاء لهذا المنبر الصحافي أو ذلك. لكن هذا لا يعني أن النقد الفني اختفى كما اختفى الفن وفق جان بودريارد. ملامحه تغيرت ولكنه لا يزال حاضرا ومبلورا لصور جديدة للعالم وعنه، وإن كنا لا نتوافق دائما على ما يتم تكريسه محليا أو عالميا.

ربما أفضل ما يمكن أن يعتمد عليه الناقد الفني المعاصر هو أولا أن يتفادى بأي شكل كان الكتابة عما لا يحرك فيه أي شعور، فرحا كان أم غضبا، وحبًا كان أم كرها. ولتكن في الكتابة النقدية نفحة شعر لتستقر حيث يمكنها أن تأخذ النص البصري أبعد مما أراد الفنان،

وينحصر حضورها بوضع مئات من الكلمات في الصحف اليومية، فهي في العديد منها نصوص "بطلة" لأنها تشبه عصرها، وقد استطاعت أن تتكيف مع الزمن الخاطف، واستطاعت أن تظهر جليّة على بحرالعصر الهادر والغاص بكم هائل من النصوص والصور. يكفي أن نتذكر زمن شارل بودلير الشاعر والنقاد الفني الفدّ الذي سبق زمانه بأشواط. في ذلك الزمن كانت الصحف أبرز حضورا من الكتب وتعج بالمقالات المكثفة والسريعة عن الفن والفنانين. وكان مقال واحد عن فنان ما قادرا على الثناء عليه، أو القضاء على مسيرته الإبداعية.

هذه الحالة لم تعد ممكنة في هذا العصر لا سيما مع انتشار مواقع التواصل الاجتماعي التي يمكن أن يستخدمها الفنان أو "مدير أعماله" لكي يروج نتاجه الفني أمام الجمهور وأمام هوة اقتناء الأعمال الفنية، ولا ننس سلطة المال الدعائي التي تتحكم بتسويق

يستنبطه الناقد الفني من تجربة النظر في أي عمل فني، فربما من الأفضل له ألا يكتب، لأنه ليس بمُشرف على أي هول كان، لا من قريب ولا من بعيد.

قد يقول البعض إن المسار الذي بدأ فيه الفن بيت رسائله المُشفرة وغير المُشفرة ازداد تعقيدا، حتى أن بعضه بات ينسجم كليا مع ما ينطبق عليه نظرية "الفن للفن". لكن حتى هذا الأخير بات يتمتع بخاصية سرد نخبوي لا يستسيغه الكثيرون، وإن أحبه أحدهم فأغلب الظن لأجل ذكرى دفينه في نفسه ربما شكلها وهو لا يزال في رحم أمه وجاءت الفرصة المناسبة لكي "يسردها"، أي الذكرى، وقوفا أمام العمل الفني غير المعني "ظاهرا" إلا بجمالية الصياغة الفنية.

لا مجال للشك بأن الفن المعاصر هو الأقدّر على أن يعبر جدار صوت السرد الأحادي، فقط لأنه وهو في أوج تشكيلته ووضوح هيئاته هو فن مفهومي يخاطب العقل وليس أبدا من دون أن يغمز من قناة القلب. يمكن اعتبار "الفيديو آرت" من أكثر الفنون المعاصرة اتباعا لمنطق سردي وإن كان في أحيان كثيرة يعتمد خطأ زمنيا مخالفا للمعتاد، أي حينما يعبر المساحة الزمنية عموديا وليس أفقيا، حينها يبدو وكأنه استطاع إيقاف الزمن، ليستعويض به عن زمن آخر، هو زمن السرد.

إيقاع العصر

يرى الشاعر الإنكليزي بيرسي شيلي أن الشعر هو "القادر على جعل الأشياء العادية غير عادية. قادر على أن يزيح الأنظار عن رتابة العيش ليفتح لها حقولا جديدة من الرؤيا". ربما هذا هو دور الفن عموما، ودور الناقد الفني المعاصر. هما يتقاسما مهمة واحدة، مهمة اختلاق معادلات جديدة وفاعلة تعيد الألق، وإن جاء على شكل ومضات إلى نظرات الآخرين.

وإذا كان "التسرع" من التهم التي نالت ولا تزال تنال من النصوص النقدية المعاصرة، لا سيما تلك التي لا تعتمد التعميق الكلامي،

الفوضى ولا الاستخفاف بالعمل الفني بل هي محاولة غير أكاديمية مؤطرة بقوانين جامدة، لتفكيك العمل الفني، أو الإعلان تحت طائل المسؤولية بأنه ليست هناك أي شيفرة تنتظر من يُفككها، لا بل لا وجود لعمل فني من أساسه.

وغالبا ما يصر إلى جمع الانطباعية في النقد مع خاصية السرد الأدبي، وكأنها تهمة شنيعة. فيكثر القول بأن للفن لغته البصرية وأن أكثر الفن لا يسرد قصة ما، بل يريدنا أن نستمتع بالخطوط والأشكال والأبعاد والألوان، لأنها العناصر المؤلفة للعمل الفني ووحدها يجب أن تكون أساس كل نقد فني.

قد تكون البراعة اليدوية أو بلاغة التقنية هي من الخصائص المهمة وخاصة في فترة ما قبل الفن الحديث والفن المعاصر. أما اليوم فما يريد العمل البصري أن يقوله أو يصمت عنه هو بيت القصيد.

كل نص بصري مهما كان تجريديا هو نص سردي، ولا يستطيع الإفلات من تأويل المُتلقي له. وهو في قرارته إما نص سردي يجاهر بسرديته حتى وإن قارب الرسوم التوضيحية (وهذا فن من نوع آخر) وإما هو يشير إليها وامضا من تحت بضع طبقات من الوهن أوالتخفي المتعمد.

وطالما أن الفن يعكس عصره فمن سابع المستحيلات أن لا يكون سرديا بطبعه حتى قبل أن "ينظر في أمره"، أي نقاد فني. تتعاش البصريات والكلمات من بعضها البعض بصمت متواطئ، لتنمو على بعضها البعض كالتحالب على صفحة البحر. غالبا ما تكون نتيجة هذا النمو ناصا نقديا أفضل بكثير من أي نص يتبع وصفة تستخدم كل اصطلاحات الفن التشكيلي أو غيره من الفنون البصرية، بينما هو مجرد حفر وردم، ورفص لكلمات طنانة أو منمقة داخلها خواء وخارجها يود لو يُنظر إليه على أنه السهل الممتنع، حتى أن بعض تلك النصوص تبدو وكأنها تصلح أن تكون لمعظم الأعمال الفنية، وليس لعمل دون آخر!

إن لم يكن هناك أي جديد يضيفه أو

وأنه تخلي عن تراثه وهويته في خدمة النظرة المعولة إلى الفن. غير أن في هذا الكلام كثيرا من الإجحاف. عدد كبير من الفنانين المعاصرين العرب استطاعوا أن يصهبوا ما أحبه ووجدوه في الغرب مع كل ما يؤلف بنيتهم الشخصية في تلاق مؤثر مع موروثات بيئتهم العربية. ربما قد يزول هذا الغضب عن الفن المعاصر العربي ولا سيما الشرق أوسطي، أو تخف وتبرته إن تذكرنا بأن هناك فرقا شاسعا ما بين الهوية والجنسية.

دفاعا عن الانطباعية من أكثر الانتقادات التي سبقت تجريحا بالنقد الفني الذي يعتمد على انطباعات هو أنه غير متخصص، أو شخصي، أو متسرع لا يقف إلا عند النظرة الأولى، والأنكى من ذلك اتهامه بأنه لا يقوم إلا "بتغطية صحفية" سطحية، لا سيما إذا ظهر في الصحف اليومية.

الآن، لم يعد مقبولا أن نحط من أهمية الانطباعية، وبات علينا أن نعطي لـ"النظرة الأولى" حقه. فهي باب النفق الذي يأخذ بالناقد إلى باطن أو مستبطنات، ولا سيما إلى التداعيات المختلفة لأثر العمل الفني المعاصر في نفس القارئ، حتى وإن كان ذلك بشكل خاطف وغير "متسرع". فستان ما بين الاثنين. يجدر الذكر هنا أن ثمة أعمالا تجهيزية/ديجيتالية معاصرة تم بناؤها على تواتر وتسارع المشاهد التي عرضت أمام المشاهد، في دعوة إلى التقاطه ما يمكن أن تعنيه له من معان. "سرعة" أساسها نظرية "قصر مدة الانتباه" التي ارتبطت سابقا ولا تزال بعالم الإعلانات. اختفت هذه الأعمال الفنية مع انتهاء فترة العرض، ولكنها باتت شهيرة عبر "صورتها" المحفوظة افتراضيا.

الارتكاز على الانطباع وعلى النظرة الخاطفة/الحاذقة بات جزءا أساسيا من التجربة الحياتية والنقدية، وبالتالي أدى إلى تشكيل وتعميم مشهد فكري قد لا نرضى به، أو حتى نسعى إلى "مشاكسته" ولكننا لن نكون في وهم نفي حضوره.

الانطباعية في قراءة العمل الفني لا تعني



هناء البدر

مطلا دون إعياء من علو شاهق على هول العالم المعاصر وإفرازاته؟ لنعتر "التناقض" سقا ولكنه أيضا حصانة ضد التخشب. لعل قدر الناقد الفني أن يكون أربعة فصول في فصل واحد. فصل هو خامس وملتبس الهوية.

تأكيدا على أهمية القدرة على استيعاب وإدراج التناقض وأثره في نص واحد، فنيا كان أم نقديا، نذكر ماذا قاله المفكر الفرنسي جاك رانسيير عن التناقض "يستحيل ألا نرى في التناقض السمة الأساسية للحياة المعاصرة". فضلا عن ذلك يؤكد علم النفس المعاصر غياب الترابط المنطقي الذي تتصف به الكثير من العمليات العقلية البشرية، ويرفض تشبيه عقل الإنسان "بجهاز كومبيوتر" ويعتبره بدلا عن ذلك "حقلا كيميا" و"كونا من الفرضيات".

التاريخ يعيد نفسه؟

ربما لأجل ذلك مقابلة الفنان والحوار معه حول أعماله بات أمرا ملحا أكثر من قبل. وأيضا، ربما لأجل إحاطة أفضل لهذا "الكون من الفرضيات" تكثر النصوص التوضيحية التي تعدها صالات العرض لترافق تقديم الأعمال الفنية لا سيما التجهيزية منها والمفهومية. كما يكثر الفنانون الذين يقدمون بالتزامن مع عرض أعمالهم ما جرى على تسميته بـ"النص البياني للفنان" أي "أرتستيت ستيمنت". هذا لأن الأعمال الفنية تتجه أكثر فأكثر إلى نوع من سردية تعود أدراجها إلى اعتماد نظرية الومض واستخدام الرموز والإشارات.

هنا يمكن أن نقرأ، تحت ضوء آخر، كلمات جاك ديريدا، "أي تفكيك لنص يجب أن يحدث من الداخل". يجب أن يتمكن المشرف على الهول، هول ذاته أولا، لأنه كائن معاصر استثنائي أسرت له رعونته في أن "يحاول إعادة بناء عقائده العنب من زجاجة النبيذ"، أن يشرف على هول الفنان الذي هو في صدد قراءة نصه. أن يشرف على داخلية الفنان الذي أخرج أعماله إلى العلن

من الداخل، فقط من الداخل. يستحيل أن يحدث ذلك من الخارج". أما ما هو مرجو من عملية التفكيك فهو، أيضا بالنسبة لجاك ديريدا، إثبات أن النصوص على أشكالها تتخطى بكثير حدود تأويل أول، وهي في أحيان تقدم تأويلات متناقضة.

في هذا السياق يقدم ديريدا هذا المثل "لن نكون متأكدين بأن زوج الحذاء الشهير الذي رسمه الفنان فنسنت فان غوغ هو فعلا له. مما يجعل أي دراسة واحدة لهذا العمل أمرا غير ممكن". أما الفيلسوف هايدغر فيقول في مسار حديثه عن "الجمالية الحديثة" في ما يتعلق بشكل خاص بالفرق ما بين صورة الشيء والشيء ذاته، مستخدما أيضا لوحة فان غوغ عن الحذاء "إن ما صنعه فان غوغ هو لوحة عن زوج أحذية وليس حذاء يمكن انتعاله". التباس بالتهاس ما بين الأشياء وصورها، وما بين الصور ومعانيها، مما يجعل كلاما ككلام الفنان التشكيلي الفرنسي بول سيزان، الملقب "بوالد الفن الحديث" كلاما مرفوضا لدى مفكر معاصر بأهميته جيل دولوز. يقول سيزان في معرض حديثه مع أحد الفنانين الأقل منه خبرة "أدين لك بتقديم الحقيقة من خلال أعمال الفنية، وهو ما سأقوم به". خرافة من الدرجة الأولى لو أخذنا ما قاله الفنان بشكل حرفي. فثمة تناقض كبير بين ما قاله الفنان وما قدم من أعمال "كاذبة"، ولكن "صادقة"، وفق النظرة التفكيكية والتأويلية التي ألقاها الفنان على المشاهد الطبيعية.

التناقض، كلمة جوهرية في عالمنا المعاصر وغالبا ما ينظر إليها على أنها مرادفة مبطنة لكلمة "كذب". مما لا شك فيه أنه عندما ينطبق ذلك في عالم السياسة- وهو يحصل كثيرا في السنوات الأخيرة- يتصل الأمر، ويجدر به ذلك مباشرة باللا أخلاقية وبكل ما يدور من حول هذه الكلمة من مفردات. ولكن في الفن، ولا سيما في قراءة الفن المعاصر تكاد هذه الصفة، صفة التناقض أن تكون ضرورية في تركيب الناقد الفنية، النفسية والفكرية، وإلا كيف يمكنه أن يقف

عليه أن يتعاطف مع ما رآه شارل بودلير في "البصري"، وإن هو لم يتبناه كليا. قال بودلير هو "شغفي الكبير والوحيد والبدائي". كتب بودلير هذه الكلمات دفاعا عن نفسه عندما وجهت إليه شتى الاتهامات لدى إصداره "أزهار الشر"، وللمفارقة هذا الكتاب هو كتاب شعر وليس كتابا عن النقد الفني.

أما الأمر الثاني الذي يجب أن يعتمده الناقد الفني المعاصر فهو أن يحاول أن يكون "محضر خير" إذا صح التعبير، أي أن يسلط الضوء على مواطن القوة في العمل الفني، ويكتفي بمرور الكرام على نقاط الضعف. وإن وجد ما يكرهه أو يفضبه، فليقل رأيه ولكن كمن يسير في حقل من الأعغام، مدرعا بالفصاح عن الأسباب والإثباتات التي أدت به إلى تكوين رأيه السليبي. أما إن لم يجد أي شيء يستحق الكتابة، فليس عليه أن يكتب إطلاقا.

محظوظ هو الناقد الفني أو الكاتب عن الفن لو كان متعاقدا مع جريدة أو مجلة ترك له فرصة اختيار المعارض والأعمال الفنية التي يحب أن يكتب عنها. من دون حب لا يمكن تقديم كتابة جديدة أو جيدة عن أي عمل فني، وربما عن أي موضوع آخر.

دفاعا عن الكذب

قالت الكاتبة الإنكليزية جانيت وينترسون "فقط الحمقى يحاولون إعادة بناء عقائدهم العنب من زجاجة النبيذ". يمكن القول هنا، إن كان ثمة من يحاول ويتمكن من ذلك، فهو من دون شك، الناقد الفني المعاصر. ولعل من أروع ما كتب عن عملية "التفكيك" بوصفه عملية إعادة بناء، هو المفكر المعاصر جاك ديريدا. التفكيك في عرفه، كما يجب أن يكون في عرف "المشرف على الهول"، هو عملية قراءة لأي نص يراد فهمه، وفي هذه الحالة، النص البصري/ الفني عملية غير بسيطة يترك فيها العابر في "جسد النص أثره الخاص".

ويعقب ديريدا بهذه الكلمات الدامغة عن معنى تفكيك أي نص، "التفكيك يحدث

عنهم خارج هذه النظرة الضيقة والنمطية. كثير من هؤلاء "الهواة" لا يتمتعون بالجرأة الكافية لكي يضربوا عرض الحائط بالأمان المادي، فتجدهم يسرقون الوقت سرقة لكي ينصرفوا إلى شغفهم الفني، ممارسة فنية وكتابة عن الفن في الآن ذاته في أحيان كثيرة. كثير منهم يمارسون أعمالا يكرهونها كي يستطيعوا أن يؤمنوا لفنهم أجنحة تأخذ بهم إلى حيث يشاؤون بعيدا عن الهواجس المادية. على كل نقد فني أن ينمو كما نمت أزهار بودلير "الشريرة" بمعزل عن القيود. تربة من نار، ماء من حب، فأوكسجين لرنات العالم الملوثة بالكراهية واحتقار التفاصيل.

أن تكتب عن الفن هو أن ترى الكلمات ألوانا وخطوطا وظلالا، ونورا، وزمنا بصريا ومساحة زمنية، وأن ترسم نصوصا/ أعمالا فنية، وكأن الحياة ستنتهي الآن.

ناقدة وفنانة تشكيلية من لبنان

على الغوص في المحظور؟ هذا إذا لم نقل إن العديد من الفنانين يمارسون النقد والفن في الآن ذاته كمن يسكن حقلا مغناطيسيا/ تفاعليا تتبلور فيه الممارسة الأولى من رحم الأخرى، والعكس بالعكس. كما أن كل فنان هو ناقد فني. حوار مع عمله وتفكيكه لعمله أعمال سرية غالبا لا تفتقر إلا لصفة التعميم وأهداف النشر، وأحيانا تفتقر لحرقة الكتابة، والدراية بالمصطلحات التي يمكن أن يتعلمها متى شاء ذلك.

في زمن شارل بودلير كان هناك الكثير من الشعراء الصحفيين، والأدباء الصحفيين، والفنانين الصحفيين. كانت المصاعب المادية من أهم الأسباب التي شكلت هذه الإزدواجية المتواطئة في مسارهم الحياتي. ربما إننا ندين لهذه المصاعب التي دفعت بالشعراء والأدباء والفنانين، إلى أن يكونوا صحفيين يكتبون عن الفن. ربما حينها سنرى أيضا "رساموا الأحد" بمنظار جديد غير الذي أظهرهم كهواة غير جديين، فيكتب

ولكن، فقط، لكي يدخل عبرها إلى مغاور نفسه في حميمية مُستعادة يُعتقد أن العالم قد خسرها تماما، اقتضى أمر دخوله إلى سراديب نفسه أن يكتب نصا بيانيا مرافقا لأعماله، نصا أشبه بقطع الخبز التي رماها صبي الحكاية الخرافية، ولكن ليس لكي يتمكن من العودة أدراجه، بل لكي يتمكن الآخر/ المشاهد/ الناقد الفني من أن يصل إليه وإلى ملحمته الشخصية المتوقعة داخل غابات معتمة وموحشة كغابات الحياة المعاصرة التي لا تختلف كثيرا عن عدوانية الغابات التي تتخاطب أشجارها في نفس الناقد الفني "المشرف" على نص الفنان.

أزهار بودلير غالبا ما يكون الناقد الفني، أو المشرف على الهول، فنانا أو شاعرا. قيل قديما إن الناقد الفني هو فنان أخفق في مساره الفني. في ذلك الكثير من الإجحاف. فكيف يمكن لفنان أن يكون فنانا دون أن يمتلك في صميمه زوبعة "تحريف" المشاهد العامة والخاصة والقدرة



حوار



"A FLEET, DARK URBAN COMEDY that registers outrage in glancing jabs of absurdist observation."
- Stephen Holden, THE NEW YORK TIMES

OFFICIAL SELECTION LONDON TORONTO SAN SEBASTIAN

OFFICIAL SELECTION TOKYO • CAIRO ABU DHABI

A film by Rashid Masharawi

Laila's Birthday

From Palestine

KINO

أفلام فلسطينية
'Palestinian Films

Letters from Al Yarmouk
Directed by Rashid Masharawi

رسائل من اليرموك
للمخرج الفلسطيني رشيد مشراوي

تصوير: ٢٠١٤
٩٩ دقيقة
فيلم فلسطيني - مركز يونس الثقافي
مركز الثقافة - ١٠ شيفيل

في رسائل مديح إنشيت في الخنادق خلف الخطوط - رسائل الحب والحرارة من يرموكا، الموت لحظات تسمى في زمن الحرب والقتال، الفتح والحرارة والقتال في خنادق التي حكاية مآلات نوى من خلال صور تلة والشارع حكاية من يرموكا يومه حزين - حكاية طعم والقتال - حكاية تأمل في حياه القمامة، رسائل بالحكمة حيا حكايات حياه وانكاسه تسمية الحياه

البرامج السنوية في مركز يونس الثقافي بدعم من الاتحاد الأوروبي
مركز الثقافة - ١٠ شارع الملك فيصل، ١٠ شيفيل

2015 events are in partnership with Bank of Palestine

القراءة وعلاقات الدائرة

ياسين النصير



من يتصفح قواميس المصطلحات الأدبية وكتابات نقاد الحدائنة يجد حقلًا ممتلئًا بأشجار المصطلحات النقدية الجديدة التي تعالج هذه الظاهرة أو تلك، فليس الواقعية، مثلاً، هي المفردة التي تحيلك على الطبيعة والناس والمجتمع، وما ينتج فيها من أفكار، بل هي حقول معرفية يتسع مداها ويكثر فلاحوها كلما اكتشف العالم جزءاً مغموراً فيها. الواقعية بالأمس ليست مثل الواقعية اليوم، ثمة ترابط بين مراحلها وانقطاع يحيل جزء منها على الفلسفة، بينما تحيل أجزاء منها على الأدب والسياسة والاقتصاد وعلم دفن الموتى. وليست السريالية مجرد حركة خرجت على الواقع، وغيرت من تراكيب المشهد والصورة واللغة، واعتمدت الخيال، والخروج على المألوف والعادي، معتمدة لغة وتعابير الشاذ والغرائبي، بل هي تجارب مضمرة في الواقعية نفسها، ولكن ضيق قوالبها المعرفية لم تستوعبها فتمردت عليها، وأسست لنفسها مفهوماتها الجديدة. هكذا هي الحياة لا أحد يولد هجيناً، كل الآباء معروفون، ولكن تبقى لحياتنا وخصوصياتها قدرة على استنبات الجديد المغاير.

القراءة والكتابة مفردتان مدرسيتان، كان أباؤنا يفتخرون أننا نقرأ، اليوم تفصح هاتان الكلمتان عن حقول لا حد لها من المعرفة النقدية عندما حوّلها النقد إلى جزء وبنية من الفلسفة والحدائنة والفكر والممارسة والوجود. اليوم تتداخل الأفكار والأشكال لتأليف مفهوم جديد، مثلاً مفهوم «القراءة». ليست هي مسك كتاب لتقرأه، بل هي مشاركة مع آخرين يمارسون أفعالاً لاكتشاف الآخر، القراءة اكتشاف بألية حفر المعاني. نحن نعود بممارسة القراءة من الكل إلى الجزء، من مجموع القراءات عبر التاريخ إلى قراءة الذات، من قراءة المحيط الكوني إلى قراءة البيت، من قراءة البحر إلى قراءة النهر، ومن قراءة الجبال إلى قراءة التلال، ومن قراءة الصحراء إلى قراءة حبة الرمال. وفي صخب البحث عن المصطلحات النقدية الحديثة نجد من يحيل مفهومها على آخر ليعمق مساراً، وليعمق مساراً. كل آليات البحث سريرة ذاتية للمصطلح، المصطلحات تحيا معنا، وتجعلنا، كما يقول لاف كوست، نعيش في استعارتها. ودائماً ثمة مفهومات كبيرة عندما تحيل القراءة أو

الكتابة إليها لتكتسب الحالة طاقة ومدى تلك السعة فيها. فمفهوم علاقة القراءة بالدائرة، مثلاً، يعني في الفلسفة الشمول والحركة والمرونة واحتواء ما في الأرض-الرحم وما في البيت-المغارة وما في الرأس-العقل، وما في الإنسان-دورة الحياة، إضافة إلى بعد الدائرة الهندسي الذي يحتوي المربع والمثلث والمعين والخط المنحني المرن والممتد عبر كل الأزمنة، كاسرا الزاوية الحادة والقائمة وملتصقا بالمنفرجة. والقدرة التي تتيحها الرياضيات لنا على تراكم العدد تعطي الدائرة بنية القراءة طاقة الدوران والحفر.

استعار جيروم. ج. ماجان في 1991 مصطلح «القراءة المحيطة» (Radial reading)، وهو تعبير، كما يقول قاموس المصطلحات الأدبية للدكتور محمد عناني من (Radius)، أي قطر الدائرة، ليعني «القراءة التي يتسع نطاقها لتحيط بأفكار مصادر النص والمؤثرات في الأعمال الأدبية الحديثة القائمة على التناسق، والتي تنتمي لتراث ثقافي عريض». أما القارئ، فالعنى الدقيق المثالي له أت من «القراءة المحيطة»، هو مجموعة

والفهم. أما القراءة له فهي وضعه في سياق دائرة كونية أعم.

ثانياً: عدم تعميم محتوى نص له سابق على محتوى نص لاحق، أي أن لا علاقة كبيرة بين قراءتك لنص المؤلف السابق بقراءتك لنصه اللاحق إلا في نقطتين:

1- أن تجد موقع النص اللاحق في سياق مشروعه الفكري.

2- أن تجد المتغيرات الأسلوبية والفنية في النص اللاحق وقد تقدم بها خطوة توازي تقدم خطواته الفكرية، أو أن نصه يشكل بداية لمشروع جديد. فالنص لا يقرأ لوحده دائماً، بل يقرأ بمتعلقاته. لكنه في الوقت نفسه يحتفظ بمساحة ذاتية خاصة به. هذه الشبكة الدائرية تولد سوروات لا حد لها من

دوران بنية التأويل، وعلينا أن ندرك أن فعل القراءة ليس هو تلقي النص وفهمه فقط، بل إعادة تشكيل المعرفة.

ثالثاً: إن القراءة تكون باتجاهين: اتجاه تقرأ به المؤلف، واتجاه تقرأ به نفسك. أعتقد أن هذا مشكل كبير في طبيعة القراءة نفسها، ومن هنا تعتمد القراءة على اسس معرفية ثلاثة:

1- أن يكون القارئ قد فهم مشروع الكاتب الفكري، وكيف يؤلف في ضوءه نصوصه، وإلا أصبحت القراءة مجردة من أي فهم عام.

2- إن قراءة القارئ للنص تكشف عن آليات معرفية جديدة خاصة به كقارئ، وإلا لا فائدة من قراءة تعتمد على معرفة ما يفكر

المؤلف فيه فقط.

3- أن يكون القارئ نفسه متغيراً. فهو مؤلف كما يقال، وعليه أن يكون متطوراً في استقبال النص وفي جدلية قراءته، بمعنى أن يخضع ذاته لمعابنة نقدية يمثل ما يخضع النص لها، وأن يخضع الاثنين لمطلقات المرحلة الفكرية حتى لو كان القارئ في زمن آخر. نحن حين نقرأ المتنبي والجاحظ ماذا نقرأ؟ هل نقرأهما بمعزل عن مرحلتها أم بما يتبقى منهما لمرحلتنا، أم لا هذا ولا ذلك، بل نقرأهما لأنها يتجاوزان مرحلتها ومرحلتنا؟

كاتب من العراق

أجنحة الرواية

الأدب الروائي العربي ومغامرة السينما

بهاء بن نوار

«لو كان شكسبير حيًا إلى اليوم لتحوّل إلى كتابة المسلسلات التلفزيونية» (ميلان كونديرا).

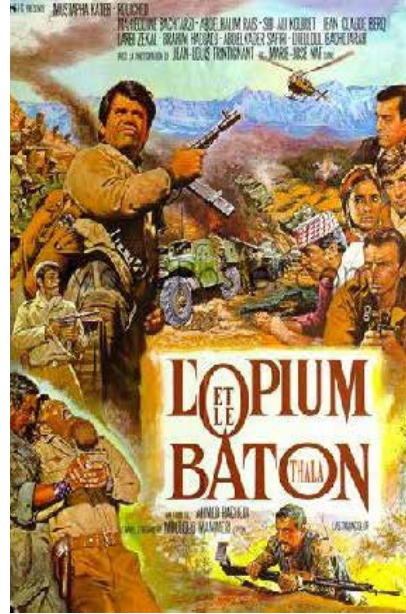
يعدّ عصرنا الحالي عصر ثقافة الصورة بامتياز حيث اجتاحت هذه الأخيرة أغلب فضاءات التلقي وفرضت سلطتها على عديد الوسائط والمجالات الإبداعية والفنية وهذا نتيجة تطوّر التكنولوجيات الحديثة وتنامي صناعة الصورة والصوت، وكذا تطوّر ذائقة المتلقين واتجاه أغلبهم وفي غمرة ما يعرفه زمننا من سرعة وحركيّة ونزعات استهلاكيّة نحو اقتحام مجالات المرئي/المسموع وعزوفهم الجزئيّ أو الكليّ عن الكليّ عن الاكتفاء بعالم الكتب الشاق والمجهّد والمتطلّب حدودا عليا من التفرّغ والتركيز؛ فما كان من المحتمّ تلقّيه بعد ساعات طويلة من المكابدة والاعتكاف أصبح سهلا جدّا تلقّيه في ساعتين أو أقلّ، وما كان لا بدّ من إعمال العقل والخيال في سبيل التقاطه أصبح متاحا جدا عبر الصورة والألوان والموسيقى والأنغام، وهذا خصوصا «بعد أن أصبح الفنّ السابع 'السينما' وأولاده 'التلفزيون والفيديو' غذاءً يوميًا لكلّ البشر، وقد خلق وضعًا جديدًا احتلّت فيه العناصر المرئية بؤرة حاضرة في تكوين المتخيل بحيث تعرّزت بطريقة حاسمة ثقافة العين وفرضت نتائجها على تقنيات التعبير الفنيّ». (صلاح فضل، «الأسلوب السينمائيّ في شعر أمل دنقل»، ضمن كتاب: دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا، مجموعة من الباحثين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، 1 ط، 1996، ص: 99).

كانت بداية هذا الانفتاح البصريّ بدهاءً غربيّة الاتجاه لتنتقل إلى ثقافتنا

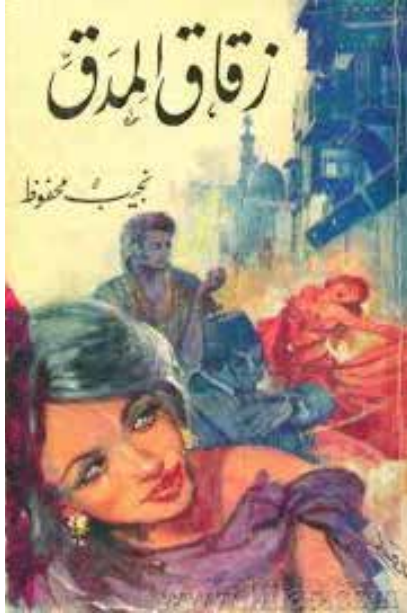
العربيّة التي كانت مصر سبّاقًا إليها، وهذا منذ بدايات القرن العشرين، التي شهدت إقبالا جماهيريًا واسعًا على فنّ السينما كانت نتيجته تشييد دور عدّة لها، واستيراد مئات الأعمال العالميّة التي تُعرّض بشكل دوريّ وتستقطب فئات كبيرة من المتلقين، ليستمر هذا الاهتمام في تصاعده من سنة إلى أخرى وينتقل تدريجيًا إلى مرحلة الإنتاج المحليّ؛ «ففي الفترة من 1945 إلى 1951 مثلا ارتفع متوسط إنتاج الأفلام كلّ سنة إلى 50 فيلما، وبلغ عدد الأفلام 341 فيلما، أي نحو ثلاثة أضعاف الأفلام المصريّة منذ عام 1927، ووصل عدد دور العرض إلى 244 دارا عام 1949، وعدد الاستوديوهات إلى خمسة وفيها أحد عشر بلاتوه». (جان ألكسان،

السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة: 51: الكويت، مارس 1982، ص: 21). ورغم جدّة هذا الفنّ، وتعرّته الفنيّ زمن البدايات الأولى بسبب قلة الخبرة، وتواضع الإمكانيات، فقد تمكن تدريجيًا من أن يوطّد مكانته في نفوس المشاهدين، بل استطاع أن ينافس فنّا جماهيريًا عريقًا آخر هو المسرح، وأن يتفوّق عليه، فكان أن «تأثر المسرح المصريّ بسبب إقبال الجمهور على الأفلام المصريّة واضطرت فرقٌ كثيرةٌ إلى إغلاق أبوابها بعد أن تحوّل أصحابها وأعضاؤها إلى السينما أمثال فوزي الجزايرلي وعلي الكسار ومنيرة المهديّة وفاطمة رشدي ويوسف وهبي» (المرجع نفسه، ص: 31) «بل إنّ كثيرا من المسارح تحوّلت إلى دور سينما استجابةً لذوق الجمهور وانسجاما مع رغباته» (المرجع نفسه، الصفحة نفسها).

وتماشيا مع ما عرفته السينما العالميّة من تنامي ظاهرة اقتباس الأعمال الأدبيّة وتحولها إلى أفلام سينمائيّة فقد تنامت هذه الظاهرة في السينما العربيّة كذلك والتي شهدت منتصف القرن الماضي وما بعده «الاتجاه إلى قصص الأدباء المعروفين، فظهرت على الشاشة قصص 'ظهور الإسلام' و'دعاء الكروان' للدكتور طه حسين، و'درب المهابيل، بداية ونهاية، وزقاق المدق' لنجيب محفوظ، و'إتي راحلة، ردّ قلبي، بين الأطلال، أم رتيبة' ليوسف السباعي، و'الرباط المقدس' لتوفيق الحكيم، و'الناس اللي تحت' لنعمان عاشور، و'إسلاماه' لعلي أحمد باكثير، و'لا وقت للحب' ليوسف إدريس، و'غصن الزيتون، وشمس لا تغيب' لمحمد عبدالحليم عبدالله» (جان ألكسان، المرجع السابق، ص: 55).



بوسترات وأغلفة: الأدب العربي في السينما



ورغم الاختلاف الجوهرّي بين كلّ من الأدب والسينما من حيث بنية كلّ منهما وأسلوب تلقيه وجوهر تكوينه، فقد كانت العلائق بينهما على غاية من العمق والثراء، فكانت السينما وإلى غاية أيامنا هذه خير ما يعتمد عليه الأديب/الروائيّ في سبيل الانتشار الواسع والحصول على أكبر قاعدة شعبيّة ممكنة تضمن لأعماله البقاء والرسوخ. وقد تضخّم هذا الاعتماد إلى حدّ تجاوز معه كونه مجرد وسيلة ليغدو غايةً متوخّاةً لذاتها، فأصبح اقتباس الأعمال وتحولها إلى مجال الفنّ السابع واحدا من أقصى ما يمكن أن يطمح إليه أيّ كاتب، مثله مثل الطموح نحو الترجمة إلى لغات عالميّة، ممّا يثير أسئلتنا حول مدى ما يحققه هذا التحويل من أثر إيجابيّ قد تنفتح معه أبواب العالميّة واسعة أو قد تحتفظ به الذاكرة الجمعيّة/المحليّة في أقلّ تقدير، ولا يُلقى في دوائر النسيان والإهمال وهو ما يمكننا استجلاؤه من خلال ما يأتي:

السينما بابا للعالمية

ليس عبثًا أن تحظى الأعمال السينمائيّة بقدر كبير من الشعبيّة وأن يشكل متلقوها

الشقّ الأكبر من جمهور المتلقين، وهذا لعدّة خصوصيّات تميّزها وتطبع خطابها كاعتمادها على الصورة والصوت مادّةً ووسيطا تفاعليًا تنتقل بهما ومن خلالهما جملة الأحداث والأفكار والشحنات الانفعاليّة لترسّخ في ذهن المشاهد ووجدانه وكرتاز أجزاءها ومقاطعها على حضور نجوم يحظون بقدر عالٍ من الشعبيّة والشهرة والمحبة العارمة، فتحظى كثيرٌ من الأعمال بنجاحٍ عالٍ لا لفنّيّتها العالية ولا لحبكتها المحكمة، ولكنّ لكون النجم الفلاني أو النجمة العلانيّة هو/هي من يلعب دور البطولة فيها. وأيضًا لطبيعة أسلوب تلقيها ذي الطابع الجمعيّ، حيث يتجمّع عشرات الأفراد في مكان واحدٍ وزمنٍ واحدٍ لمشاهدة العمل، والتأثر بأجوائه والتماهي مع أحداثه، ممّا يبدو قريبًا جدا من أسلوب تلقّي المسرح الذي تُعدّ المشاركة الجماعيّة عنصرا مهمّا من عناصر نجاحه وتأثيره. إلى جانب لغة الإلقاء التي غالبا ما تكون عاميّة منسجمةً مع خصوصيّة المتلقين الذين غالبا ما يشكلون النسيج الشعبيّ المهيمن، وغالبا ما يكونون -وبالعودة إلى خصوصيّة مجتمعاتنا

العربيّة- محرومين من التعليم أو في الأقلّ متواضعين في مستوياته، ممّا يجعل من الخطاب الدارج أنسب خطابٍ لعقولهم ووجدانهم. وإذا أضفنا إلى هذا كلّه بريقّ الجوائز والمهرجانات المحليّة والعالميّة فسيبدو لنا حجمُ الإغراء الذي يستجلبه هذا الفنّ الحديث والذي من الصعب جدا الإحاطة بجميع مظاهره وتحّداته، وإن كان من الممكن اختصار بعضها فيما يأتي:

- لعلّ من المناسب في هذا المقام أن نبدأ بأول رواية أصلت لجنس الرواية العربيّة عندنا، وهي رواية «زينب» التي توجّس صاحبها بدءا من نشرها باسمه الحقيقيّ، فنشرها باسم مستعار سنة 1914، ولم يلبث المخرج محمد كريم أن تجرّأ على اقتباس قصتها وتحولها إلى فيلم سينمائيّ صامت عُرض سنة 1930، وحقّق نجاحا هائلا وغير متوقّع. وبعد هذا النجاح الكاسح تجرّأ الكاتب أخيرا على إعادة نشر العمل وتذييله باسمه الحقيقيّ دون أيّ توجّس أو خوف، ممّا يحيل بجلاءٍ إلى الأثر الطيب الذي يتركه الاقتباس السينمائيّ، ويؤثر في حركيّة الأعمال الأدبيّة، فلولا نجاح الفيلم لما نجحت هذه الرواية، ولما تجرّأ



يوسف شاهين في فيلم «باب الحديد»

ولعلّ من أهمّ جوانب تأثيرات السينما في عالميّة الأعمال الأدبيّة والارتقاء بها إلى مصاف الآثار الإنسانيّة الخالدة تجربة نجيب محفوظ الرائدة في هذا المجال، الذي لم يكن مجرد كاتب حظيت أعماله بشعبيّة لدوق الجماهير وتماشيا مع رغباتها، بل لقد أقدم بدوره على كتابة عديد السيناريوهات والمعالجات الدراميّة عن أعماله أو عن أعمالٍ مخصّصة أصلا للتلفزيون السينمائيّ. وغير خافي ما تعنيه هذه الشواهد وغيرها من أثر بالغٍ تضيفه السينما وشاشاتها العملاقة على قوة حضور كثيرٍ من الأعمال الأدبيّة التي اجتهد مبدعوها كثيرا في صقل أجزائها وشحذها وتجويدها بأساليبهم الفنيّة المشرعة وحساسيتهم المرهفة، فكان أن نالت قسطا وافرا من الشهرة والنجاح، وارتسمت في ذاكرة آلاف القراء الذين تلقوها ورقيا واضطلع خيالهم بملء ثغراتها، وإفهام فجواتها، غير أنّه يظلّ نجاحا نسبيا وجزئيا إذا ما قيس بذلك الانتشار الدافق

الشعب الجزائريّ وانتفاضه ضدّ المحتلّ، وهو ما يصدق أيضا على فيلم «وقائع سنين الجمر» من إخراج محمد الأخضر حمينا سنة 1974، الذي شارك رشيد بوجدر في كتابة السيناريو له، وإعداد الحكبة، وفاز بجائزة السعفة الذهبيّة في مهرجان كان سنة 1975 (محمد نورالدين أفاية، «بانوراما السينما الجزائريّة في القرن العشرين»، ضمن موسوعة: الثقافة العربيّة في القرن العشرين؛ حصيلة أوليّة، ص: 1242). ومثله ما تمّ من تتويج الممثل الجزائريّ سيد علي كويرات بجائزة أفضل ممثل لدوره في فيلم «المشكوك فيهم» للمخرج كمال دهان في مهرجان السينما الأفريقيّة بواقدوقو سنة 2005، ممّا أسهم في إثارة فضول المتلقين للاطلاع على المرجع الأدبيّ لهذا العمل الذي لم يكن سوى اقتباس عن قصة للأديب طاهر جاووت (أحمد بلية، «السينما الجزائريّة؛ الواقع والأفاق» ضمن كتاب: قضايا السينما العربيّة، كتاب العربي93: الكويت، ط1، 2013، ص: 132- 133).

مشاهدتها، وبالتالي شهرتها وعالميّتها، فكما حصد الفيلم الفلسطينيّ «الجنة الآن» لهاني أبوأسعد خمس جوائز عالميّة مهمّة: [جائزة مهرجان برلين/جائزة الأوربي/جائزة العجل الذهبي في هولندا/جائزة الجولدن جلوب/ جائزة مهرجان دوربان للسينما العالميّة في جنوب إفريقيا] في سنة واحدة هي 2005 (المرجع نفسه، ص: 1206)، وكما انتزع فيلم «فجر العذابين» للجزائريّ أحمد راشدي الجائزة الأولى في مهرجان لايبزغ سنة 1965 (بنظر مادة: الجنة الآن: www.wikipedia/org) حصلت أفلام كثيرة مقتبسة من روايات عربيّة معروفة جوائز كبرى وتقديرية كثيرة كان لها الأثر في زيادة شهرة تلك الأعمال وأصحابها، ومثال ذلك «الأيون والعصا» المقتبس من رواية الأديب مولود معمري بالعنوان نفسه، والذي يُعدّ واحدا من أشهر الأفلام الجزائريّة، وأنجحها، وتشهد على ذلك ديمومة عرضه في مختلف دور العرض العالميّة، وحساسيّة القضيّة التي يطرحها وهي قضية نضال



أحمد مظهر وفاتن حمامة: فيلم «دعاء الكروان»

العالميّة، ومثال ذلك تجربة بركات الذي «شارك في مهرجان كان بفيلم 'الحرام' عام 1965، ومهرجان برلين بفيلم 'دعاء الكروان' في عام 1959، ومهرجان نيودلهي بفيلم 'في بيتنا رجل' عام 1961. وتجربة صلاح أبوسيف» الذي كان أول من قدّم رواية لنجيب محفوظ سينمائيا، حيث اقتبس رواية 'بداية ونهاية' سنة 1960، وشارك بها في مهرجان موسكو، ليحصد نجاحا مذهلا (المرجع نفسه، ص: 1204). وغير خافي ما تركه مثل هذه المشاركات من أثر إيجابي وإسهامٍ فاعلٍ في وصول هذه الأفلام، وبالتالي مرجعيّاتها الأدبيّة، وهي الروايات، إلى المتلقي الغربيّ، ممّا يمنحها فرصا عالية من الانتشار، والتوعّل بعيدا في وعي أكبر قدر من الشرائح الاجتماعيّة والإنسانيّة.

• إلى جانب ما تستجلبه المشاركات الفاعلة في المهرجانات العالميّة من فرص انتشارٍ واسعٍ وتأثير عميق، فإنّ في فوز بعض هذه الأفلام أو فوز بعض أبطالها بجوائز تلك المهرجانات أثرا كبيرا في زيادة الإقبال على الآخر ووجدانه.

الكاتب على منحها شرعيّة الوجود بتبنيها ونسبتها إلى اسمه. وإلى جانب هذا المثال الساطع يمكننا أن نستشهد بمثال آخر تبدو معه كثيرٌ من الأعمال الأدبيّة رغم شهرتها وريادتها باهتة لدى اكتفائها بخطابها الأدبيّ لتبلغ أوج التوهج والتأثير حالما تتحوّل إلى صورة وصوئيّة: إلى سينما، كرواية «الأرض» لعبدالرحمن الشرفاوي التي حوّلها المخرج العالميّ يوسف شاهين إلى فيلم بالعنوان نفسه سنة 1970، وتمكّن بعبقريّته الإخراجيّة من جعل مشهدها الأخير: مشهد سحل «محمد أبو سويلم» (محمود المليجي) واحداً من أقوى المشاهد السينمائيّة، لا على مستوى السينما العربيّة فحسب، بل على مستوى السينما الأجنبيّة أيضا (كمال رمزي، «السينما المصريّة؛ المخرجون»، ضمن موسوعة: الثقافة العربيّة في القرن العشرين؛ حصيلة أوليّة، مركز دراسات الوحدة العربيّة: بيروت، ط1، 2011، ص: 1214). فالسينما هنا تعاضدت مع الأدب وكانت خير جناح يحلق به ويقتمح وعي



طه حسين: أعماله أيقونات سينمائية



يوسف شاهين: «الأرض»

الشخص والامكان. فضلا عن تنقل هذا الاقتباس أو الترجمة البصرية بين جمهورين من المتلقين: متلقي الكتاب المنتمين غالبا إلى فئة المثقفين أو في الأقل المتعلمين، ومتلقي الفيلم الأقل نخبوية والأكثر شعبية، والذين غالبا ما لا يكونون قد قرأوا العمل المكتوب أو اطلعوا على خفاياه، مما يحتم ضرورة التباين والاختلاف في مستوى الخطاب بين ما يوجه إلى قراء نخبويين/مثقفين، وما يوجه إلى مشاهدين عاقين/شعبيين. وهذا ما يعكس جوهر الإشكال وإغراءاته: عمل مكتوب ومكتفي بكونه كذلك وبقرائه النخبويين الانتقائيين، وعمل آخر سينمائي منفتح على مزيد من القراء نخبويين كانوا أم شعبيين، ومقترن من آفاق الشهرة الكاسحة والعالمية: هنا ممكن المخاطرة وموضع الرهان، وعلى الكاتب أن يختار ما يراه جديرا بفتنه وإبداعه.

كاتبة من الجزائر

تحفيز مادّي يستحقه الكاتب وتعويض عن الإجحاف الذي قد يلاقه جراء الكساد المزمن الذي تعانيه سوق الكتب، ولكنه من جهة ثانية لا يخلو من شبهات إغرائية، فيغدو غاية بدل أن يكون وسيلة، ويجرّ كثيرا من الروائيين الناجحين إلى التورط في متهات الإكثار والإسفاف إرضاء لذائقة العامة، ولهثا وراء الظهور ومجاملة لقوانين العرض والطلب المجحفة في حق الإبداع والتعارضة غالبا معه. وهو في رأي الإشكال الجوهري الذي تستدعيه عملية الاقتباس السينمائي، حيث على صنّاع السينما أن يوازنوا -دون مصادرة جهود الكاتب- بين مجالين مختلفين وإن كانا متكاملين: مجال القراءة الجبرية بما تتضمنه من خصوصيات تلقى يستدعي حدّا أعلى من التركيز وشحن الخيال، ومجال المشاهدة السمعية البصرية بما تتطلبه من تركيز أقلّ حدّة من الأول، وخيال أقلّ شحذا لأنّ سلطة الصورة والصوت تكفلت بملء فجوات النصّ الأصلي، وبالتالي سدّ المنافذ أمام خيال المتلقي وحرّيته في تخيل

الذي يضيفه كلّ من الصورة والصوت، وذلك الإغراء الذي يفيض من شبابيك التذاكر وبوسترات الأفلام وطلات النجوم وأضواء المهرجانات. وهو كيقية الإغراءات الأخرى يفيض بالمقامرة والخطر ويستجلب معه أوجها أخرى نقيضة يمكن استجلاؤها فيما يأتي:

السينما مطيئة للتشويه

لعلّ أول مظاهر التشويه القائم أو المحتمل الذي يستجلبه الاقتباس السينمائي يكمن -فضلا عن تلك المجازفة التي تستدعيها عملية إقحام مجالين إبداعيين مختلفين: مجال الكتابة ومجال الصورة في بعضهما ودمجهما معا- في ذلك البريق المادّي الذي تجرّه عوالم السينما وأجواؤها، فهي إلى جانب كونها فناً وإبداعاً ومكابدة صناعةً مريحة بقدر ما هي مكلفة، وكما يحصل الممثلون فيها على أجورهم الغالية أصبح الكاتب أو صاحب النصّ الأصلي يحصل على أجره أيضا. وغير خافي ما يستدعيه هذا التطور من تأثيرات متناقضة؛ فهو من جهة

العقلانية بين الأنظمة والفرائز

في مناقشة "خرافة التخلف"

محمد حياوي



عندما تحاول مجلة «الجديد» استعادة هذا الدور الغائب وتفعيل الحوار بين الشعر والنقد، فإنها تحاول أن تفتح أفقا جديدا

لعلاقة هي في أساسها بحث عن جماليات الكتابة الشعرية وتعزيز لها، من خلال الحوار النقدي مع النصوص الجديدة، وليس بهدف مصادرة خيارات الشاعر وممارسة دور الوصاية على هذه النصوص، الأمر الذي يستدعي الكشف عن عناصر الضعف والإبداع في آن معا فيها.

في حوار أجرته معه حنان عقيل ونشر في العدد 351 من مجلة "الجديد"، يرفض المفكر جلال أمين وصف العرب بسملة التخلف، الذي يعده خرافة، تماما مثل التقدم من وجهة نظره. ويسهب أمين في طروحات لا تخلو من جرأة ومغايرة لما اعتدنا عليه من آراء جاهزة أو مسلمات فكرية طالما حولتها النقاشات المتوالية إلى حقائق من دون تمحيص أو بحث. لكن على الرغم من ذلك، لا بد للمتابع أن يفرز جملة نقاط جدلية وردت في الحوار أرى شخصا ضرورة مراجعتها وطرحها للمناقشة.

إن

نظرية خرافة التخلف والتقدم فكرة مغربية للبحث عن إرهاباتها ومسوغاتها، لأن مثل هذه الفكرة لا بد أن تجرنا إلى مناقشة المصطلح أولا، ولعل السؤال الأبرز الذي يواجهنا، قبل التسليم بالفكرة، يتلخص في ماهية التقدم أو التخلف، وهل هو التطور والرخاء الاقتصادي وحسب، كما يقول أمين أم أنه منظومة متكاملة ومتضاربة من الشروط التاريخية المستندة إلى قوانين وأعراف إنسانية وضعية بعيدة عن الأديان والمعتقدات، لتنتج لنا في المحصلة مجتمعات حضارية تؤمن بقدسية الإنسان وكرامته المصانة وحاجاته المتحققة؟ وكيف يمكن تحقيق التطور الاقتصادي بمعزل عن تطور سياسي واجتماعي وفكري يصاحبه وبتزامن معه، بل ويستند إليه؟

ومن جهة ثانية، أيّ مذهب اقتصادي يقترح أمين على العرب انتهاجه؟ هل هو المبدأ الاجتماعي. الاشتراكي أم الرأسمالي. العولمي أم مذهب اقتصادي خاص بالتجربة العربية ومبتكر على الطريقة الهندية أو الماليزية وغيرها من المذاهب الاقتصادية الوسيطة أو المبتكرة ذات الخصوصيات الخلاقة؟ وبعد هذا وذاك كيف سيتسنى للعرب تجاوز واقع التجزئة والتفرق الذي أنتج مجموعة اقتصادات هزيلة ومتناقضة، بل ومتصارعة في بعض الأحيان.

إن اعتماد واستمرار العديد من الاستراتيجيات الإنمائية الفاشلة في الداخل يمكن أن يعزى إلى العامل السياسي في الدرجة الأساس، لأن الأنظمة السياسية التي تنزع إلى خلق طبقات اجتماعية مرتبطة بتبادل المنافع المادية مع طبقة السياسيين وتوفير الدعم السياسي لهم، من شأنها أن تجهض الخطى الاقتصادية وتسقطها في برائن التسييس والفساد الإداري وانعدام الشرعية والاستقلالية، كما هو حاصل اليوم.

أما قضية الفكر الأصولي الذي لا ينتج. يصنع كما وردت في الحوار. إرهابا، فتدفعنا إلى التساؤل الفطري والمشروع: من أين ولدت الأفكار المتطرفة التي يستند إليها الإرهاب والحركات الإسلامية العنيفة في أيامنا هذه؟ وما هو الفكر الأصولي؟ هل هو فكر وطروحات الأخوان المسلمين التي شكلت المستند الأولي والشرعنة المبدئية للإسلام السياسي والحركات المتطرفة التي تدور في فلكه أم هو الفكر الوهابي المستند إلى تفسيرات الأصول وفق نظرة سياسية واجتماعية ضيقة مرتبطة بالرؤى الماضوية ورافضة لحركة التجديد الحتمية التي تفرضها العلاقات الاجتماعية والاقتصادية المعاصرة؟ وهل ثمة فكر أصولي متطرف غير الفكر الأصولي الديني في زماننا هذا؟

هل الدين منتج ثقافي حقًا أم ضرورة وجودية أم حاجة إنسانية؟ وأي متاهة يمكن أن يدخلنا فيها مثل هذا الطرح، على الرغم من أنني أتفق مع أمين تماما على أن الإسلام واحد لكن بتفسيرات متعدّدة، إلا أن هذا التعدّد في التفسيرات قد نجمت عنه شروحات بنيوية عميقة ما زالت تشكل عائقا حقيقيا أمام التطور والرفق الاقتصادي والاجتماعي.

في مواضع أخرى يتحدث أمين عن مبدأ حرية التعبير وحدود الحرية الشخصية التي يعيب عليها صفتها المطلقة والإساءة أو ربما الخطر الذي يمكن أن تشكله على مفهوم الحرية بشكلها المطلق، ويتخذ من التجارب الغربية نماذج لنظريته تلك، وهو أمر يجرنا إلى مناقشة الخصوصيات المجتمعية ومدى ملائمة مفاهيم الحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية لها كل وفق ثقافته وخلفيته المعتقداتية، وصعوبة إيجاد مقياس واحد أو نمط واحد لتلك المفاهيم، بدليل فشل المحاولات الساعية لإقحام الديمقراطية بمفهومها الغربي في مجتمعات شرقية ذات خصوصيات معينة.

وفي معرض حديثه عن اليسار يدعو أمين إلى نبذ الدعوات القديمة الهادفة إلى سيطرة الدولة على وسائل الإنتاج والعمل على الحدّ من النزعة الاستهلاكية للمجتمعات، وهي نتيجة حتمية في الواقع أثبتتها الوقائع والمتغيرات التاريخية التي حدثت في العقود الأخيرة والمتمثلة بانهيار دول المعسكر الاشتراكي والاتحاد السوفييتي، نتيجة للتطبيق المنحرف والشائئ للنظريات الاقتصادية الماركسية، أما حصر هدف اليسار الجديد بالحدّ من النزعة الاستهلاكية، فهو مبدأ أحادي النظرة نسبيًا، لأن ما ينتظر من اليسار العربي تحديداً، على الرغم من تنامي النزعة الدينية وطغيانها على الحياة اليومية للأفراد، الكثير في الواقع، ليس أوله ترسيخ المجتمعات المدنية والتصدي لهيمنة الأنظمة الدكتاتورية المتحالفة مع الأصولية الدينية، ولا آخره تئوير الشارع وتحفيز المجاميع الشبابية للثورة على تلك الأنظمة.

أما نظريته في شأن العقلانية المطلقة غير الموجودة، لأن الإنسان، من وجهة نظر المفكر، غير عقلائي بطبيعته، بسبب سيطرة العاطفة والخيال والذاكرة على سلوكه، فهو قول مختلف وتحليل عميق في الواقع، إذ يقول فرويد إن الغرائز هي أصعب المزايا أو العوامل في التحليل النفسي، وهي غير متوقعة أو مفهومة وتختلف من فرد إلى آخر، وانطلاقاً من هذه النظرية فإنني أتفق مع أمين تماما في طرحه هذا، لكنني اختلف معه لجهة التمييز بين عقلانية المنطق وعقلانية القوانين الوضعية التي تحاول أن تنظم سلوكيات الأفراد، ذلك لأن الخضوع للأنظمة والقوانين، ليس بالضرورة نابعا عن إيمان مطلق أو قناعة تامة بها، وغالبا ما ينزع الأفراد إلى التمرد عليها بين الحين والآخر حسب السلوكيات والتربية والأخلاق والعادات والأعراف والتقاليد، وهي في مجملها عوامل نسبية مكتسبة وليست ذاتية من حيثيات النفس البشرية. إن قدرة أو حجم خضوع الأفراد لتلك الأنظمة والقوانين هي التي تحدد حجم التحضر القياسي في مجتمع ما من المجتمعات إن جاز التعبير، لكنّه يبقى تحضرا شكليا إلى حد ما، إذا ما علمنا أن التحضر الحقيقي يستند إلى منظومة قياسات معقدة ومتعدّدة ومتداخلة لا يمكن صفّها أو ترتيبها في منهج واحد على الإطلاق. وفي المحصلة فقد نجحت مجلة "الجديد"، كما هو ديدنها دوماً، في تحفيز القارئ والمتابع والمثقف العربي على التفكير مجدداً في قضية وجودية خطيرة للغاية هي ما الذي يريده العرب من مستقبلهم، باستضافتها المفكر الكبير جلال أمين وإتاحة أفكاره وطروحاته النقدية الجريئة للمناقشة.

كاتب من العراق مقيم في هولندا



الحصون الهشة قراءة في خرافة التقدّم والتخلف لجلال أمين إسماعيل نوري الربيعي

اثنتا عشرة مقالة صحافية انطباعية هي جلّ محتوى كتاب "خرافة التقدّم والتخلف" للمفكر العربي المرموق جلال أحمد أمين. ليس من باب الهجاء أو الهمز بأن ثمة ضعفاً تمّ ترصده، أو توجيه نقد لاذع للكتاب، بقدر ما هي محاولة لتشخيص طبيعة المقولات التي قامت عليها فكرة الكتاب أصلاً، أو بالأحرى "العنوان" المحتفى به في الأوساط الثقافية العربية! وأكد أجزم أن العنوان اللادف والبراق والإشكالي جاء بناء على لحظة لقاء الكاتب بالناشر، هذا الأخير الذي طالب المؤلف بوحدة موضوع للمقالات آنفة الذكر. الأمر هنا يقوم على أهمية تجنّب تحميل هذا الكتاب ما لا يطيق، باعتبار أنه منتج فكري لقامة فكرية لا يختلف حولها أحد. وانتظار الوقوف على التحليلات والتنبؤات والخلاصات الجوهرية. الأمر أبسط من هذا بكثير، والواقع أنّ الكتاب مُمتع وسلس ويمكن إدراجه ضمن نوعية كتب "take away"، وهي بالمناسبة شديدة الأهمية والقيمة لدى جمهور الثقافة.

تكشف مقدمة الكتاب عن الطبيعة السلسلة لهذا المنتج الفكري، والذي يفصح عن طبيعة التعاطي مع عقلية فكرية احترافية، لا سيما أنّ الكاتب يستهل مقدّمته حرفياً "هذا الكتاب يثير شكوكاً كثيرة حول صحة الاعتقاد بفكرة التقدّم والتخلف، وفيما إذا كان من الجائز وصف دول أو أمم بأنها متقدّمة وأخرى بأنها متخلفة". لكن هذه الشكوك الكثيرة سرعان ما تنهوى تحت سطوة المصطلح وطريقة التعاطي معه. فالمؤلف لا يتردد عن الإشارة إلى أن الأمر لا يخرج عن مستوى الإنجاز، مع الرفض القاطع للتعميم في طريقة التعاطي مع وصف "التقدّم والتخلف"، والتطلّع نحو تعميق دالة أو زاوية النظر في مسألة الإصلاح والتحديث، وأهمية الفصل بينهما والعمل على وضع التحديدات والتمييزات الدالة والقارّة في ما بينهما. هذا الطرح سيجعل من المتلقي يدور في دوامة السؤال المباشر حول طريقة التعاطي مع العالم الراهن، حيث الإنجاز اللاهت والمتسارع في ظل الثورة المعلوماتية والمعرفية، والذي راح يعمّق الفجوة المعرفية بين أمم كانت تصنّف قبل أشهر بالمتقدّمة، باعتبار حضورها التقني والبرمجي. لكن المدّ المذهل لتسونامي البرمجيات، راح يطيح بموقعها الذي حصده. طرح يحاول إسقاط المقارنة أو التمييز ما بين متخلف وآخر متقدّم، فيما العالم يطوي المسافات ويختصر الأزمان ويرفع الحواجز بين الأمم. وينتقل بالعالم من قرية ماكلوهان الكونية، إلى التليفون الكيّ الأصغر من الكفّ من البشري، والذي يختصر مُجمل تقنيات البشرية من كتب، تلفزيون، إذاعة، تليفون، ولك أن تضيف ما تشاء من أجهزة تفاخر بها العقل الإنساني على مدى عقود من الزمان، سرعان ما أضحت عبارة عن ملحق ضئيل

النظر في أهمية مشروع الإصلاح. وكأنّ الواقع يعيش مسار الخيارات المفتوحة، ويمضي المؤلف في صبّ جام غضبه على "فكرة التقدّم" في الفصل الأول من الكتاب محمّلاً إياها وزر "هتزاز الثقة بالنفس". فيما غاب عنه، وهو الاقتصادي البارِع وأستاذ الأساتيد دون مُنازع، أحوال اشتداد المنافسة بين الإنتاج الصناعي الأوروبي الذي راح يدكّ حصون الإنتاج الحرفي اليدوي في الشرق، حتى بلغت بنا الأحوال أننا بتنا نستورد سجادة الصلاة من الصين! لا يهم إن كانت فكرة التقدّم خرافة بحدّ زعم المؤلف، وأنها لم تكن قديمة بل جديدة، أو التقدّم هو مسار متواصل أم منقطع، والعمل على تفضيل الحاضر مقارنة بالماضي، وأن المستقبل مفضّل ويتحسّن باستمرار، أو الانخراط في تجلّيات مقولات فوكوياما والتي تشير إلى أن نمط الحياة الأميركي هو نهاية التاريخ. الأمر برمّته لا يحتاج إلى برهان مستمد من فكر ابن خلدون أو فلاسفة اليونان حول فكرة التطوّر الدائري.

كاتب من العراق

الطامة الكبرى حين يقع مفكّر مرموق من نوع جلال أمين في فخّ الأمانى المُجهضة، حين يستنجد بهذه الـ"لو" حين يرسم سيناريو متخيّل حول ولادة جديدة لرجل كان يعيش العصر الذهبي في بغداد، وقدّر له أن يسير في شوارع المدن الأوروبية أو الأميركية المعاصرة ويبدأ في مقارنة بين النموذجين، ليقف المؤلف على استنتاج "إن من المشكوك فيه أن هذا الرجل سوف يحكم إيجابياً على المدينة الجديدة مقارنة بمدينته القديمة"! لا يفوت المؤلف الاستنجد بـ"ربما يندهش من مظاهر الحضارة المعاصرة"، وقد ينهر بالعمارات والبنى التحتية، وسوف يُسرّ من كثرة عدد قراء الكتب، لكنه سيندهش من الأعداد الضخمة لأشجار الغابات التي تقطع في سبيل تصنيع كمّيات الورق التي تدخل في صناعة الكتب والجراند؟! ولا يتردّد من الاستعانة بمقولة ابن خلدون "المغلوب مولع بتقليد الغالب". لتكون الإشارة إلى "عقدة الخواجة" التي تعرّشت بين ظهرانينا باعتبار تحضّل هذا الغرب على القوة والرخاء الاقتصادي والتقدّم التقني والكفاءة والغذاء والملبس والمسكن والعمل والسلع والخدمات والتفوّق الثقافي والفني والفلسفي والقوة العسكرية. ليعقب كل هذا في إنشائه جملة "فما أسهل أن ينخدع المرء بأنّ هذا يعني بالضرورة تقدّمًا في كل شيء آخر". وإذا كان المؤلف قد استحضّر شخصية من ألف عام، وجعل منها وسيلة إيضاح للمقارنة بين فكرة التقدّم والتخلف، فإننا نستحضر حواراً بين شخصيتين حيتين تتنفسان وتعيشان العصر. إذ بادر أحد الغربيين إلى سؤال صديقه العربي عن أحلامه، فكان الجواب "حلمي الكبير أن أحصل على عمل ومسكن"، أجابه الغربي قائلاً "صديقي العزيز أسألك عن أحلامك لا عن حقوقك!".

العالم وقد حدّدت ملامحه الكلمات، التقدّم- التخلف، الحقوق- الأحلام، الحقّ- الباطل، إنما تستمد قيمتها من السياق. وهكذا هو الواقع يكشف عن الهيمنة المطلقة لاستحكام عقدة الخواجة، تلك

التي تبقى تُلقى بظلالها الكثيفة على حياتي من خلال عدسة نظرتي الألمانية وإطارها الفرنسي وأنا أطلع التلفزيون الذي أنتجته المصانع اليابانية، جالسا على الكرسي الإنكليزي، وهكذا هي جدليّة التقدّم الذي تميّزه ملامح الإنجاز، بإقرار المؤلف الذي يطلق عليه وصف خرافة، ليتبدّى الواقع وكأنه حديث خرافة يا أم عمرو!



آية سوداوية تستدرج الكاتب في مختلف أرجاء العالم العربي إلى التعاطي معها، ورتما الاستكانة لتأثيراتها المحيطة؟ هل هذه الحالة وليدة الزمن العربي الراهن وصدى للوقائع والممارسات هنا وهناك؟ ألا يفترض بالكاتب تحدّي الإحباطات وتثوير الأمل لدى القراء بعد أفضل؟ لكن من ناحية أخرى هل يُطالب الكاتب بترميم مآسي الواقع والشروح التي يخلفها في محاولة للالتفاف على الجروح التاريخية النازفة؟ بالاطلاع على بعض القصص والنصوص التي نشرتها مجلة «الجديد» اللندنية في عددها الخامس والثلاثين يلاحظ القارئ كمّاً مرعباً من مقارنة اليأس وملامسته من جوانب مأسوية مفضية إلى موت عيّيّ يتبدّى انعكاساً لصور الواقع اليائسة، ولعلّ الكتاب هنا يشهرون الكتابة بوجه اليأس، ورمزاً لحياة مأموّلة، وإن كانت مفعمة بالفجائع، لكنّها تظلّ حاملة بذور الأمل في خبايا اليأس المستفحل.



آدم حنين

نبض الأحجار

في بيئة ريفية، بعيدا عن صخب العاصمة وصراعاتها، يعيش النحات والتشكيلي المصري آدم حنين في عالمه الخاص الذي صنعه بنفسه؛ منزل في إحدى قرى محافظة الجيزة تحيط به أشجار النخيل من كل جانب، وتتجلى مظاهر الطبيعة بكل جمالها فيه، ومتحف ضمه منذ سنوات إلى المنزل مكوّن من ثلاثة أدوار يحوي ما يربو عن 4000 عمل ما بين التصوير والتماثيل المختلفة، أعمال تمثل عصارة مشوار فني بدأ منذ ما يزيد عن سبعة عقود لم يتوقف فيها حنين عن محاوره وأحجاره واستنطاقها بمعان متفردة. ثمة طاقة روحانية تتسلل إلى الروح عند الولوج إلى عالم آدم حنين الخاص؛ ليس فقط من خلال أعمال فنية تحمل عوالمها الخاصة سحرا استثنائيا، ولكن أيضا خلال الحديث مع شيخ النحاتين في مصر، ما يضيف مساحات هائلة من الصفاء والجمال لا تبددها المحاولات المستمرة للقبض على ذاكرته المراوغة التي سقط منها كثير من التفاصيل وبقي فيها كثير من الفن؛ ومن المشاهد المستقاة من الطبيعة والحياة والصور التي شكّلت معنا فنيا لم ينضب.

تعرف حنين على شغفه الخاص بالنحت في طفولته المبكرة، بعد ذلك قرر أن يدرس في كلية الفنون الجميلة بدءاً من عام 1948، إلا أن الدراسة في ذلك الوقت لم ترو ظمأه وتطلعاته إلى التعرف على فنون مصر القديمة التي أسرت به باكراً، فكانت المنحة التي حصل عليها إلى مدينة الأقصر (جنوب القاهرة) هدية قدرية له؛ إذ تعرف فيها على الفن الفرعوني عن كثب، لينطلق في ما بعد إلى ألمانيا لدراسة الفنون لمدة عامين، عاد بعدها إلى "النوبة" على ضفاف النيل المصري، ثم إلى باريس في رحلة امتدت لأكثر من عشرين عاماً، تعرف فيها عن كثب على المدارس المختلفة في الفنون.

لم ينقطع حنين عن العمل بالنحت أو الرسم على مدار حياته، حتى عندما أصابته وعكة صحية عام 2009 وقبل عامين من انطلاق الثورة المصرية، ظل طوال مدة إقامته بالمستشفى يعمل على رسم عدد من اللوحات خصص لها قاعة حملت اسم "الشهود" وفيها وجوه مكتمة وصور معبرة عن أزمت وأحداث مرت بها مصر، وأخرى أحداث ارتبطت بتغيرات عالمية في تلك الفترة. قبل ذلك وفي باريس عمل حنين على تنفيذ عدد من الأعمال التي باع الكثير منها هناك، كما أن فترة إقامته بالأقصر خرج منها بعدد من الأعمال المبتكرة التي وضعها في متحفه في قاعة حملت اسم "البشارة".

شارك حنين في عدد من المعارض الجماعية الدولية منها بينالي الإسكندرية وبينالي فينيسيا وبينالي القاهرة الدولي، ومعارض جماعية محلية منها المعرض القومي للفنون التشكيلية في دورتيه 26، و28، والمعرض العام للفنون التشكيلية عامي 2016، و2017. فضلا عن معارضه الخاصة التي كان آخرها عام 2013، وقد افتتح بعدها معرضه ومتحفه الدائم داخل منزله.

خصوصية التراث

لعل من أبرز ما يمكن ملاحظته على أعمال حنين سواء النحتية أو التصويرية هو تمكسه بالجذر المصري الفرعوني في أعماله التي لن يخفى على من يشاهدها حس المصري المتمسك بالتراث، والذي لم ينجرف وراء المدارس الغربية. يحضر الحس المعماري في منحوتاته فضلا عن الاختزال والتجريد الذي زاد تفضيله له خصوصا بعد فترة إقامته في باريس.

في الخمسينات، وفي ظل اهتمام أكبر بالتشخيص، أنتج حنين عددا من الأعمال النحتية منها "فاطمة" وهو تمثال لرأس امرأة، و"حصان"، و"الزمار" وهو تمثال لرجل ينفخ في مزمار غير موجود، و"راحة" لشاب مستلق على ظهره واضعا يديه تحت رأسه، و"أم الشهيد". أما الرسومات فكان من أهمها "البشارة" وهي غزالة على خلفية بيضاء.

وفي الستينات، كان لحنين عدد من الرسومات المتعلقة بالنباتات ومنها "الحديقة 1" و"الرسومات التي أبدعها حنين لتوضع في كتاب رباعيات صلاح جاهين، والتي احتلت قاعة في متحفه يتصدرها تمثال برونزي لجاهين، هذا بالإضافة إلى بداية اهتمام حنين بمنحوتات عن الحيوانات، ومنها "البومة"، "الحمار"، "طائر أسطوري".

في السبعينات، وهي الفترة التي شهدت انتقال حنين إلى باريس، وفي ظل اهتمام أكبر بالتجريد والاختزال، أبدع حنين عددا من المنحوتات منها "نسمة"، "شيخ البلد"، "مراقبة صامتة"، "انتصار يتصاعد"، ومن الرسومات "جسر عائم"، "الصخرة". وفي الثمانينات والتسعينات يمكن ملاحظة الجمع ما بين التشخيص والتجريد في عدد من الأعمال على نحو واضح، ومن أبرز الأعمال





خلال تلك الفترة منحوتة "امرأة وحصان" و"صبية بصفيرة".

في هذا الحوار مع "الجديد" يستعيد حنين أبرز محطات رحلته الفنية منذ الطفولة وحتى اللحظة الراهنة، متطرقاً إلى الحديث عن علاقته الخاصة بالأحجار التي يستنطقها في عمله ليقدم منها إبداعات مبتكرة وحالات وجدانية لم يخطط لها مسبقاً، فضلاً عن رؤيته إلى واقع الفن التشكيلي والنحت في الوقت الراهن خصوصاً بعد تجربته الهامة في سمبوزيوم أسوان الذي تأسس منذ العام 1996 ولا يزال مستمرا حتى الآن.

قلم التحرير

محاكاة لتلك الأعمال.

الروح الحدائنية طبعاً مهمة ولا يمكن تجاوزها. تعرفت على الفن الأوروبي عن قرب في باريس وتأثرت به، لكن كنت مؤمناً بضرورة التوازن بين الاثنين؛ فلا يمكن تجاهل روح العصر ومنجزاته لكن لا بد من الخروج من ذلك بنظرة مختلفة تتماشى مع ماضيها وتراثنا وتخرج فناً جديداً مرتبطاً بجذورنا.

أما بخصوص نزوع البعض نحو الابتعاد عن التراث برمته فأنا أرفضه لأن الميلاد والأصل والتاريخ بل وملامح الوجه تعزز فكرة الاختلاف عن الآخر التي يجب أن يتم مراعاتها واحترامها، بدلاً من محاولة إنتاج نسخ مكررة مما أنتجه الآخر خصوصاً وأن هذه الاختلافات لا بد أنها تصنع إحساساً داخلياً ومناطق شديدة الذاتية يجب مراعاتها.

الجديد: الكثير من اختياراتك في النحت سواء في الفكرة أو التناول يلوح فيها تأثرك ولولعك بالفن الفرعوني.. ما الذي منحك لك الفن الفرعوني من أبعاد جوهريّة في عملك؟ وإلى أي مدى صارت نظرتك الفنية متأثرة بالمعتقد الفرعوني ذاته؟

حنين: يمكن القول إن حضور الفن الفرعوني في أعمالي يأتي دون قصد وبغير افتعال، لأن هذا الفن صار جزءاً من تركيبتي النفسية والشخصية، ومن ثمّ فما يلاحظه المتابع لأعمالي لا تكون فيه قصديّة من قبلي، سواء في اختيار الموضوعات أو في تناول من منظور ما. بالطبع تأثرت بالفن الفرعوني وبكل الفنون القديمة لكن ظهوره في أعمالي يحدث تلقائياً دون قصد.

الجديد: ثمة مراحل فاصلة في مغامرتك الفنية كانت أولها مرحلة الطفولة ثم الدراسة الجامعية ثم مرحلة الاطلاع على الفنون في الغرب من خلال الدراسة أولاً في ألمانيا ثم فترة الإقامة الطويلة في باريس.. كيف تركت

الجديد: تجمع في عملك الفني ما بين التركيز على التراث المصري القديم والفن الفرعوني على وجه الخصوص والانفتاح على تيارات الحدائنة والإفادة من مختلف المدارس الفنية.. كيف تأسس لديك هذا الوعي الجمالي؟ وكيف تنظر إلى ذلك النزوع لدى الكثير من الفنانين إلى الابتعاد التام عن التراث؟

حنين: هذا الوعي الجمالي وُلِدَ تجربة قديمة بدأت عندما كنت طفلاً لم يتجاوز الثامنة من عمره. في درس التاريخ بمدروستي الابتدائية في الفجالة تعرفت على صور فرعونية من مصر القديمة، وفي إحدى الزيارات التي صحبنا فيها مدرس التاريخ إلى المتحف المصري بميدان التحرير انبهرت بالتماثيل هناك، وانتابني شعور غريب تجاه كل الأعمال المعروضة في المتحف، كأنها لامست شيئاً دفيناً بداخلي. تركت المدرس وزملائي وأخذت أطوف في المتحف وأتأمل الأعمال الفنية المصنوعة من معادن وخشب وأحجار ملونة،

ظلت تلك الأعمال عالقة في ذهني وراسخة في وجداني، منذ ذلك اليوم انتابني رفض واستنكار لكل مظاهر القبح المحيطة بي في الشوارع والبيارات والأزقة، وبدأت أولى محاولات محاكاة النماذج التي شاهدتها في المتحف بتنفيذ مجسمات صغيرة من الطين الأسواني، وأعجب أبي بها وعرضها في ورشته التي كان ينفذ فيها مشغولات من الفضة. منذ تلك اللحظة أدركت أن الجمال موجود في الفن القديم ولا بد من اكتشافه والتعرف عليه بعمق، وقررت أن أدرس النحت في كلية الفنون الجميلة، ولكن بعد عامين من الدراسة أردت أن أتركها، بعدما وجدت أن اهتمامهم منصب على الفنون الأوروبية والتقليدية، ولا يوجد اهتمام بالفن المصري الذي أراه أصيلاً جداً وشديد التأثير، وقتها تحدثت مع عميد الكلية عن ضرورة دراسة الفن المصري، وقرر تخصيص جزء من الدراسة في أعمال المتحف المصري وعمل

الصورة هي الصورة والإنسان هو الإنسان سواء كان هاوياً أو محترفاً

لا أحد يستطيع أن يرى ما يحدث من انقسام وتقسيم في العالم العربي ولا يتأثر



كل مرحلة بصماتها على شخصيتك ومن ثم فنك؟ وما الذي منحته لك فترة إقامتك في باريس؟ وهل ثمة فنانون تأثرت بهم في تلك المرحلة؟

حنين: أظن أن تاريخ الفن توقف بعد الفراعنة ومع تغيرات وطنية في فترات معينة، ولكن هذا لا يعني اتباع المدارس الأوروبية وتجاهل هذا التاريخ. في مرحلة الطفولة بدأت باكراً التعرف على التراث الفني المصري، وبعد زيارتي الفارقة للمتحف المصري ومحاولاتي الأولى في محاكاة الأعمال الفنية، وجدت تشجيعاً كبيراً من قبل والدي وأساتذتي، ونفذت أعمالاً صغيرة. وبعد الدراسة الجامعية تم اختياري لمنحة إلى الأقصر، وتعرفت هناك عن قرب على أشكال الفن الفرعوني ورسمت عدداً من اللوحات منها "بشارة" التي أضفت لها في ما بعد أشكالاً هندسية ملونة بالأحمر والأزرق، وبدأت اهتمامي من هنا بالتجريد يظهر.

بعد ذلك، كانت زيارتي لألمانيا لدراسة الفن لمدة عامين، وأقيمت معرضاً هناك بلوحات ومنحوتات من أعمالي في الأقصر، ثم عدت إلى مصر وتحديداً إلى النوبة وهناك تأثرت بالمباني القديمة والفن المصري الأصيل. بعد هزيمة 1967 وفي ظل روح القنوط واليأس المهيمنة اتجهت إلى باريس وهناك اطلعت على العديد من تجارب الفنانين والمدارس المختلفة، وكنت أشاهد الأعمال والتغيرات الجديدة لكن لا أتبعها، ونفذت عدداً من الأعمال التي تم بيعها. هناك طبعاً الكثير من الفنانين الذين تأثرت بهم ومنهم هنري مور وقسطنطين برانكوزي وأرتولد مارتييني وغيرهم الكثيرون.

الجديد: لم جاء رفضك لاستخدام الألوان الزيتية على القماش في مقابل اهتمام بإحياء تقنيات قديمة كالرسم على أوراق البردي بأصباغ طبيعية أو تقنية الرسم على الجص؟ هل يمكن اعتبار ذلك جزءاً من اهتمامك الكلي بالفن الفرعوني؟

حنين: الخامات عندي لها دور كبير جداً في الفن؛ كل مادة لها روح مختلفة عن الأخرى، فالخشب يختلف عن الجرانيت أو البازلت أو غيرهما، وحسب الروح أختار المادة. في أعمالي لم أحب استخدام الزيت لأنه يتأكسد ويغمق لونه، في الفن المصري القديم أعمال من الفريسك على الحوائط بمواد طبيعية لا تتغير، وتعطي تأثيراً مختلفاً. أحببت العمل بالأشياء القديمة وخرجت منها بأشياء مميزة، فكان لي أعمال بالفحم والنسيج. الخامات لها

دور كبير في إبراز روح الفنان، وفي الكثير من الأحيان العمل يظهر ويترجم بالخامة المستخدمة أكثر من الرسم نفسه.

الجديد: هل تختار الخامات بناء على الفكرة أم العكس؟ وما هي المراحل التي تمر بها في عملية التكوين الفني بدءاً من الفكرة وحتى التنفيذ؟ وما أكثر المنحوتات التي تذكر أنها أرهقتك واستغرقت وقتاً أطول مما كنت تظن؟ وما السبب؟

حنين: على أساس الخامة أختار وأنفذ الفكرة، كل خامة يخرج منها شكل مختلف وفكرة جديدة. أما بخصوص مراحل التكوين الفني فيكون لدي تصور عام يبدأ في العمل من خلاله، وأثناء العمل يحدث نوع من الحوار بيني وبين المادة، وأوقات تخرج أشياء مختلفة لم أكن أتصورها في البداية، فليست هناك قرارات حاسمة يتم تنفيذها في كل الأحوال.

بصفة عامة، ليست لدي مراحل واضحة في عملي، هناك دوماً متغيرات، وهناك أعمال أبدأ العمل فيها ولا أستطيع إكمالها فأتركها سنوات حتى أكون قد نضجت فيها معلوماً وأعود إليها مرة أخرى. الآن أعمل على عمليتين كنت قد بدأت فيهما منذ أكثر من عشرين عاماً وتركتهما وقتها لأنني لم أستطع الوصول إلى تصور نهائي لهما، وليست لدي فكرة التكرار في الأعمال؛ فكل عمل نتاج رؤية تنمو وتختلف باختلاف المرحلة.

الجديد: حضور مفردات الحيوان والنبات في أعمالك الفنية بشكل عام هل جاء متأثراً برسومات مماثلة في الفن الفرعوني؟ وما سبب اهتمامك بتجسيد البومة تحديداً في أكثر من عمل وبأشكال مختلفة؟

حنين: الحيوانات والنباتات موجودة أمامي طوال الوقت، ومن الطبيعي أن أتأثر بوجودها وتتكون لدي مشاعر تجاه الكائنات أسمى لتجسيدها، من الممكن أن يكون جزء من هذه المشاعر متأثراً بحبي للفن الفرعوني لأنه جزء مني. وكل تلك المشاعر المختزنة والتي تتداخل في تكوينها روافد مختلفة تختزن داخلها وتخرج في عمل في وقت لاحق. مثلاً شاهدت كلباً يتأمل في صرصار، وبعد ذلك خرج هذا المشهد المختزن في عقلي في لوحة هنا. أما بخصوص البومة فأراها كأنها متفرداً، غريباً ومثيراً جداً، فرغم ما تثيره في نفس البعض من شعور بالتشاؤم إلا أنها

التصوير خارج فلسطين يوفر لي سهولة التعامل مع تقنيين وفنيين من دول مختلفة

مشكلتنا أكبر في السينمائيين العرب الذين يكونون أحياناً متطوعين لتقديم ما يرضي الآخر





شديدة التفرد؛ تظهر ليلا وتختفي نهارا ومعبرة عن العزلة بشكل ما.

الجديد: على مدار مشوارك الفني صرت أكثر ميلا للتجريد؛ في الخمسينات كانت أعمالك النحتية أكثر تركيزا على الموضوع وفي الستينات صرت أكثر اهتماما بالدلالة والرمز وفي السبعينات والثمانينات نزوع أكبر نحو التجريد وفي التسعينات تركيز على إنجاز أحجام متباينة من المنحوتات، كيف جاء هذا التحول؟ وإلى أي مدى كان ممنهجا؟ وما الذي جعلك أكثر ميلا للتجريد عن مرحلة البداية؟

حنين: اتجاهي نحو التجريد واستخدامه بأشكال متباينة جاء استجابة للتطور الفني الحديث الذي لا يمكن أن نغض الطرف عنه بأي حال، وأظن أن التجريد له دور في الألوان والأشكال وفي تجسيد مشاعر لا يمكن وصفها في لغة بعيدة عن التشخيص، وفي فترة من الفترات كنت أنفذ أو أرسم أشكالا هندسية وأعطي لها اسما فكانت تتم مشاهدتها وفهمها وفق الاسم الذي كتبه، ولا أظن أن ذلك خطأ بشكل ما. التجريد بشكل عام استجابة للتطور الراهن لكنه لا يمنح قدرا أكبر من الحرية أو أقل لأن كل عمل فني هو حرية بشكل ما وإلا فلا طائل منه.

الجديد: رأى إدوار الخراط في منحوتاتك "توقا إلى التسامي في صياغات مختلفة"، هل يمكن الحديث عن هاجس ما يسيطر على آدم حنين ويحركه في كل ما أنجزه وما ينجزه من أعمال فنية؟ وما الذي تنتظره من عملك الفني؟

حنين: لا أستطيع أن أرى معاني ما كالتسامي أو غيرها في عملي، والحقيقة أنني لا أريد أن أعرفها، لأن ذلك سيضعني في مأزق القصدية وستضيع التلقائية التي أعمل بها وسيعني ذلك الكثير من التوقف والتعطيل بغية تنفيذ المعنى المقصود. التعويل دوما يكون على المشاهد للعمل الفني في أن يفهمه ويتلقاه بطريقته، أما بالنسبة لي فأتناء العمل أدخل في حالات لا أعرفها.

ثمة علاقة خاصة بيني وبين المادة الخام التي أعمل عليها، عندما تلمس يدي المادة يتولد إحساس ما بها وتخرج الفكرة من التماس مع المادة لتتبلور في المخ، المسألة غريبة والفكرة قد لا تكون واضحة وضوحا كاملا. يمكن اعتبارها علاقة تفاهم متبادل، أو على الأرجح علاقة حب يحركها الإحساس وليس أوامر العقل. أحيانا بعدما ينتهي العمل

أخشى أن أعاود النظر فيه، وقد أستغرق الكثير من الوقت للتعرف عليه لأن هذه الدفقة من المعاني التي تولدت في العمل تعطي إحساسا ما ليست له صياغة.

الجديد: ما الذي أفادتك به تجربتك في تأسيس سمبوزيوم النحت في أسوان والعمل به على مدار سنوات؟ وما الذي كشفته لك عن راهن فن النحت في مصر؟ وإلى أي مدى تتابع إبداعات الشباب والشابات العرب الحديثة؟ وما هو تقييمك لها؟

حنين: أظن أن سمبوزيوم أسوان تسبب في إحداث حراك فني كبير، ففي سنوات سابقة لم يكن يقسم النحت سوى أفراد معدودين، أما الآن فهناك العشرات. من جهة أخرى، أطلقت مؤسسة آدم حنين جائزة لشباب النحاتين، في العام الماضي دخل التصفيات 20 نحاتا من أصل 50، وهذا العام تقدم للجائزة 70 ووصل إلى التصفيات 37 نحاتا سيشاركون في المعرض.

أرى أن ثمة تطورا حدث في الفن، وهذا لم يكن موجودا منذ عقدين على سبيل المثال. اليوم يمكن الحديث عن روح فنية جديدة في فن النحت خصوصا وسعي للمزج بين الأصول المصرية والغربية. السمبوزيوم ساهم في مشاركة الخبرات بين الفنانين المصريين والأوروبيين وهذا صنع تغييرا واضحا في حركة النحت. في مجال الفن التشكيلي عموما هناك بالضرورة أعمال مهمة لكن أرى أن النقلة القادمة ستكون في النحت لأنه كان ضعيفا وغير موجود، والحركة التي خلقها السمبوزيوم ساهمت في تقدم النحت بصورة أكبر من التصوير.

الجديد: كيف تنظر إلى التقنيات الحديثة في مجال الفن التشكيلي؟ هل ترى تأثيرها إيجابيا أم سلبيا؟

حنين: لا أحب هذه التقنيات وأرى فيها الكثير من المبالغة، وقد تسهم في تراجع الفن بشكل ما، ولا أهتم بها بأي حال لأنها بعيدة عن قواعدي وأسلوبتي الذي أعمل به في النحت أو الرسم.

الجديد: كانت لديك مشاركة مؤخرا في معرض جماعي بعنوان "هي في إبداعاتهم" وفيه عرضت بعض منحوتاتك الخاصة بالمرأة، هل من منظر خاص بشكل رؤيتك إلى المرأة في كل أعمالك عنها؟

حنين: نعم شاركت بعدد من الأعمال لكن لا أعتقد أن ثمة منظورا خاصا يحكمني في تناول المرأة، وبشكل عام فكل لوحة هي حالة منفردة ورؤية خاصة يستطيع المشاهد أن يقرأها ويفهمها وفق منظوره الخاص.

الجديد: إلى أي مدى تعتقد بانعتاقك من القيود الفكرية والاجتماعية ووصولك إلى درجة من الحرية الفنية تظن أنك راض عنها؟ وكيف تنظر إلى موجات التضييق على الفنون عموما والنحت خصوصا بالاستناد إلى أفكار دينية متطرفة؟ هل امتثلت لمثل تلك الضغوط في فترة ما؟

حنين: كنت حرا طبعاً لأنه لا قيمة للعمل دون حرية، وعموما لا أعتقد أن عملي يتماس مع نقاط تثير مشاكل، واختياري لا تتصادم مع شيء مجتمعي. هنا لوحات لجسد لا يتضح إن كان رجلا أو امرأة، وفي تصويري للمرأة لم يكن من اختياري المفضلة التصريح وكان الاعتماد بشكل أكبر على مثل هذا الاختزال.

أما بخصوص موجات التضييق على الفنون والأفكار المتطرفة فأنا متفائل بأن هناك أجيالا جديدة من الفنانين والمبدعين ستساهم في خلق حالة من التوازن في مواجهة الإرهاب بالفن.

الجديد: ما الذي حملته ثورات الربيع العربي وميدان التحرير للفن مع فترات الصعود؟ وكيف كان تأثير الانهيار على الفن التشكيلي العربي؟

حنين: لا أعرف، وفي عملي لا أهتم بتصوير وتجسيد لحظات آنية أو أحداث معاصرة، وإن حدث ذلك تكون له معان متعددة يمكن قراءتها في ظروف مغايرة ولها تأثير ممتد.

الجديد: اليوم وبعد انقضاء أكثر من ستة عقود على بدايات عملك الفني، كيف تنظر إلى هذه الرحلة الحافلة؟

حنين: أنا راض عن الرحلة تماما لأنها منحتني حرية في إخراج تعبيرات لم أكن أعرفها برزت كلها بالفن، وأخذت مني الكثير من العمل والجهد والانتظار.

أحبذ الابتعاد عن اللغة التي تدعي أن الكاميرا سلاح ومقاومة وغيرها من المصطلحات

لا يجب أن نختصر الكائن الفلسطيني في قضية صراعه مع العدو الإسرائيلي

سأهبك حذائي المجنح يوميات شاعر عربي في نيويورك فاروق يوسف



تسعين سنة سبقتني لوركا إلى أميركا. كانت هناك أميركا أخرى. ولكن أميركا هي أميركا. الترف والشطف. الغنى والفقر. العدوانية والتآخي. الكرم والسرقة. لن يكون لوركا في انتظاري في مطار جون كينيدي. سأصل نائما مثلما وصلها الشاعر الذي يضع الآن خده على العشب الميتل حالما بليلة مقتله. "لم ربطة العنق إذن؟" تقول المضيفة حين سألتها عن سر النهار الذي يرافقنا. نهار خارج الطائرة وليل داخلها. ابتسمت من أجل خمس ساعات مضافة إلى العمر. ما الذي يمكن أن يفعل المرء فيها؟ أسقط مثل تفاحة تُرسم من أجل أن تستعيد حياتها في الفن. أرسم خطا بين الجرس ورنينه الذي يضرب العيون. علاقة تذكّر بالقدم وخطوتها التي تترك أثرا على العشب. الناس البريون مرهفو الحواس. ما من نملة تدس أنفها إلا بعد أن تشعر بالخطر. ولأن الشاعر كائن بري فإن الخطر يجذبه، يحيط بحواسه من كل جانب. الشعر مهنة خطيرة. السفر كذلك. هناك من يسافر لكي يكون غريبا. يضحك الشاعر "ستكون غريبا مثلي" ولكنني أحمل خرائط ستعيني على أن أتبعك" "لن تجدني لأن خرائطي التي تحملها معك قد مزقتها الجادات والشوارع التي صنعت معجزة مدينة لا تنتمي إلى عالمنا. إنس أوروبا وآسيا وأبدأ صباحك بشمس نيويورك.

أيها الساحل حيث ينتهي بحر الظلمات
أيها الساحل النابت بوحشته مثل مقبرة

وراقصين حفاة ومتزحلقيين على زئبق مرابا لصورها تأثير ضربات العاصفة ومركبي جمل من هواء وقتلة متأنقين. لا شيء يخلو من الأنافة في مكان لا يوصف. فلا هو واسع ولا هو ضيق. لست وحيدا في ذلك المكان ولكن عزليتي تضيق مثل كيس نوم. كان علي أن أظل نائما إلى أن تدق شمس النهار بابي. وهي شمس تأخرت خمس ساعات. ألسنت ورقة؟ أنظر إلى كتابي المفتوح وأفكر في الأبواب المفتوحة في مدن كنت قد زرتها في الماضي. ضحكة صديق تطلق عنقود عنب مستعار من عصر الباروك. "سأهبك حذائي لتحلم قدمك أحلامي" يقول لي صديق أممي أبقى الشباك مفتوحا لأن غرناطة لأن لوركا أوصى بذلك. الحوذي لا يفكر في حذائه بل من خلاله. يضحك صديقي لأن الكأس قد طفحت ولم يعد في الشارع سوى حراس رامبرانت الليليون. "ستركض ولكنك لن تصل" ذلك صديق أصيل. "ضع تفاحتك على الطاولة واتبعني" قال "ولكنني التفاحة وقد سقطت من عيين" أنظر إلى منهاتن. فرصة أن يراها المرء من فوق. أعرف أنني سأكون دائما تحت. قرأت "أليس في بلاد العجائب" مرات عديدة وألهمتني حجوما تعرفت عليها في ما بعد في التيه. أيها الأرنب سأبتعدك إلى بلاد غريبة سيكون فيها الشعر زقزقة عصافير صباحية. بثياب العمال الزرقاء سأجد نجمتي وأذهب معها إلى دار السينما. سيُقال ثري متنكر. ذلك حقيقي فأنا قادم باعتباري شاعرا يمسي وراء شاعر سبقه. قبل

أنا طائر. أصل طائرا. البحر هناك تحت. ليس البحر وحده تحت. هناك حكايات لم ترو عن سفن لم تصل وسفن لا تزال في الطريق وسفن لم تبعد. لم تكن هناك قوارب للموت يومها. كانت القوارب من خشب. كانت القوارب لا تبتعد عن الشواطئ كثيرا. هناك حبل نجاة مشدود بطريقة تمكن المرء من أن يثق بعائلته التي تجلس في انتظاره على مائدة العشاء. شمعة وحيدة للقراءة. هناك رجل يقرأ وامرأة تتسلى في النظر من النافذة. المرأة التي تجلس إلى جانبي شقراء تتكلم العربية التي تعلمتها في سنة عيش عميق واحدة بدمشق. "يا مصطفى يا مصطفى" كما لو أنها كانت تنتظر مني أن أصفق حينما إلى الشام لترقص قبل أن تغلق الطائرة. في الحقل سنونوتان وثلاثة عجول وفرس. من غير حبر أكتب. أحلم ببخيرة من حبر لا يرى بل يُشَمِّ مثل رائحة صابون الغار. أحلم بأزهار تطلع برؤوسها من الرَّمْل. خارج الطائرة تشبه الغيوم أكياسا معبأة بقطن أبيض. يسيل الصمغ على الجذع. الأصابع هناك ترسم وجوها تقلد أفعنتها. ليست عاصفة. إنها ضحكة امرأة تقبل من الماضي. أطبق عيني لأقرأ. هناك كتاب لا يزال مفتوحا. حين تغلق الكتب تفقد الطيور أجنحتها. سيكون الحلم دافئا مثل أثر رأس على وسادة. ليس ليلا. إنها بئر بسلازم من حرير. انزلق بهدوء إلى تلك البئر. من سبقتني إلى عتمته

يمكن أن يراني. له وجهي وقد انعكس في المياه.

"أنت امرأة ألي" يضحك. "أنت قتيلي إذن" يبكي. يقول "إن ما جرى يمكن أن يقع في أي لحظة تغرق فيها الفراشة في محبرة. ليكن الحبر أزرق وليكن مطبخ منزلك هناك في العاصمة البعيدة كوكبه الذي تلصق بزجاج نافذته الفراشة جناحيها وتموت.

ليست نيويورك. هي زائر قتيل.

ما كان على نبوءة الطفل ذي الوجه الدائري الأبيض أن تحط في صحن الفاكهة. لن أصدق أن يد السماء تقتل. تجربني المرأة التي تجلس إلى جانبي أن الإقامة في نيويورك تجعل المرء قريبا من السماء.

"أنا طائر" تقول لي. ألتفت إليها. أراها بطريقة مختلفة. لم تكن لديها رغبة في الرقص على نغم أغنية رثة. كانت امرأة أخرى. بريطانية تعمل في نيويورك. ابنتي تعمل هناك أيضا. "في شارع المال؟" "لا في مؤسسة فنية". العرب يجيدون توظيف الأموال. وهم تائهون أيضا. تصمت.

في الطائرة النرويجية 2017-12-3

أسقط مثل تفاحة

الليل هناك. يضم مدينة، نوافذها تطل على العالم وأبوابها موصدة على مرابين ومصرفيين وأباطرة فن وصانعي مصادم ومخترعي ألعاب



أيها الساحل الغارق بالنور

ألا يزال الشاعر القليل جالسا في إحدى حاناتك وهو يعد أصابعه بحثا عن ثورضائع ومصارع مسمر على فرسه في انتظار صيحة الجمهور؟

على متن الطائرة وفي مطار جون كينيدي 3- 12- 2017

كانها منهاتن

أن يقيم المرء في منزل أرضي بروكلين فتلك مفاجأة قد لا يتوقعها أحد. ليست هذه نيويورك. كما لو أنني هبطت إلى منزل بحديقة إسمنتية يقع إلى جوار كنيسة. في الطريق من مطار جون كينيدي كان بريق منهاتن يأتي من الجهة البعيدة اليمنى. عمود من نار يشير إلى برج أمباير ستيت. "أهي هناك دائما؟"، كان المشهد مختلفا بالنسبة إلى لوركا القادم بسفينته. سأؤجل البحث عن الشوارع الخفية التي مشى فيها هنري ميلر. من "مسرول أفتيو" حيث أقيم إلى شارع فرانكلين الذي يتقاطع معه مسافة عشر دقائق. من هناك يمكن رؤية منهاتن لكن من وراء سياج. كان عليّ أن أبحث عن شارع يؤدي إلى ضفة النهر. ما كان من ميلر سوى أن يرفع صوته بالشتائم ويصاب بالإحباط لو أنه رأى تلك المباني الكئيبة التي تسد الطريق. لم أشعر باليأس. الزرقة هناك فيما منهاتن بعيدة عن المكسيك كما هي بعيدة عني.

مساء أمس في مطعم مكسيكي كان الحديث يجري بالإسبانية بصوت عال. من يكلم من؟ حين اكتشفت أن من جلب الماء إلى منضدتنا كان هو الآخر زبونا فهمت جزءا من اللغز الذي يعالجه ذلك السؤال. لا يحتاج المرء إلى أن يكلم نفسه حين يهذي بصوت عال فلا أحد يتابع كل جملة يقولها. ليس من اليسير أن يكون المرء مكسيكيا. هنا الجميع مكسيكيون. الطول نفسه والسحنة نفسها وكان هناك كبير الطباخين الذي يشبه هوغو شافيز وهو الأكثر مكسيكية من الجميع يضحك بطريقة تكشف عن سعادة اللحظة التي تتوقف الملائكة فيها عن الكتابة. يحتاج المرء إلى أن يلتقي مكسيكيا لكي ينسى نيويورك. تذكرت أن هناك من قال "المكسيك قريبة من الولايات المتحدة، بعيدة عن الله".

ذلك النوع من الحلول لن يكون نافعا في الشارع السابع من منهاتن. وهو الشارع الذي صار كله تايم سكوير. سلطة العيث نشرت وحوشها. وحش عند كل منعطف ودمية تسخر من نفسها ومن الآخرين. ما من جزيرة تستقبل زائريها بمثل ما تفعل منهاتن. ربما كان علينا أن نفكر بحريتها لا بحريتنا. هناك عنف على الرصيف. ناعم ونظيف غير أن أنافته تكاد تجرح.

ليست حجارة. الكلام أثقل من الحجارة.

خفيفة العقل منهاتن.

يزداد زوارها ظرفا حين يفقدون عقولهم من أجل أن يتوازنوا. هناك من يبتسم لك كما لو أنه يعدك بالحفاظ على سر مشترك. حفلة مجانيين. أعدك بنهار يشبه ليلى لتزورني حاملا شمسة مثل مظلة. أنا قرينك فهل أخطأت الطريق في الغابة؟ في الشارع السابع تبدو الغابة كما لو أنها غابة غير أنها ليست كذلك. تكذب المدينة فلا أحد رآها.

تقترب مني فتاة عارية بملابس داخلية رسمت على جسدها. لا شيء من السخرية كما لو أننا في مأم. لا يلتفت إلينا المارة وما من أحد شعر بالحرج. "هل ترغب في التقاط صورة معي؟".

أهز رأسي مبتسما فتبتعد من غير أن يظهر على وجهها أي نوع من التعبير. الإعلانات الضوئية من حولنا تضرب القلوب قبل العيون وما عليك سوى أن تمرّ مثلك مثل الآخرين. ما عليك سوى أن تمر. الصوت والصورة. الرأس والقدم. الكرة والفكرة. هناك همجية تكزس بأسها من خلال ترف لا يضاهي وهناك أبجدية الصورة التي صنعت أسطورتها على ركام اللغات.

في ذلك الشارع ستكون واحدا من ألف. واحدا من مليون.

ما أن تلتفت حتى تفقد مكانك. هناك من يحلم بأن يغيب قبلك.

ليست منهاتن إذن. لقد شُبه لي. كأنها منهاتن. لن تطرح مفاتيح البيانو أسئلة على أصابع العزف بعد انتهاء العزف.

"أردت أن أحدثك عن بشر ضائعين"

"فيما يحلو لي أن أحدثك عن أحلام ضائعة"

"وهو الفرق بيننا. منهاتن حلم خربه بشر ضائعون."

تايمز سكوير 4- 12- 2017

قمر لا يفهمه أحد

أما أنها كانت مثل الصفر في الخطأ في الحساب فتلك مسألة عاطفية. أو أنها كانت تغرر بي للخروج عاريا تحت المطر فتلك مسألة رياضية. ليس الصفر نفسه دائما غير أنها لم تُخرج من معطفها سوى نهدين مترفين كأن المطر قد استودعهما سره. هناك "قمر لا يفهمه أحد" لوركا لا يمزح.

ليس الصفر وليست الغيمة. هناك امرأة تعدك بما لن تفهمه. خيل إليّ أن لوركا، هو نفسه لوركا العربي يجلس على مصطبة من حجر مصقول من غير أن يمد يده إلى جيبه ليخرج أوراقا كان قد كتب عليها قصيدته التي يرثي بها نفسه "إن مت ابق النافذة مفتوحة" "ما من نافذة تُفتح في منهاتن"

سأروي لك الحكاية حسب الكتب المقدسة "كانت هناك فتاتان ترومان جلب الماء من البئر. حين رآهما النبي عرض عليهما أن يساعدهما في الحصول على الماء فاشتتهته إحداهما. وحين عرف والدهما وكان كبيرا



جلت بين طبقات متحف ويتني الثماني ولم أعر على أعمال فنية، يمكن أن يشعر المرء بالسعادة لأنه رآها. ما هذا إلا "إدوارد هوبير" الذي يعتبره الأميركيون رمزا لأصالتهم الفنية؟ ستمت من وليام دي كوننغ الهولندي الذي صار أميركيا هو أفضل من كل أعمال هوبير. المشكلة أن لا أحد يصدق أن أميركا بلد هش ثقافيا. ولكنها قارة وهي كذلك فعلا. قارة مرفهة بما تعتقد أنه يناسبها وسيكون مقبولا بالنسبة إلى العالم. ألم تضحك علينا بفن البوب؟ ألم تجعلنا نصدق أن أندي وار هول فنان من طراز رفيع وهو الذي تغنى بالنفايات؟ يشعر المرء بالألم حين يرى أماكن عظيمة تخصص لما يعتقد نوعا من اللعب الصبياني. فهذا الجزء من متحف الفن الحديث في واحدة من أكثر مدن العالم ترويجا للفن لا يمكن أن يكون مسرحا للخواء. لقد مشيت مع الآخرين وراء ذلك المرشد فلم أر عملا فنيا واحدا. كانت هناك جدران تالفة يمكن أن يجدها المرء في كل مكان. لم يكن مناسباً لكي أعبر عن حقيقة شعوري وهو ما يجري دائما فيبدو كما لو أنه أشبه بشهادة زور. ينبغي أن تظل الكذبة مزدهرة. هذه نيويورك وليست مدينة أخرى. عاصمة الفن وهي للأسف ماكنة الكذب في الوقت نفسه.

5-12-2017

شاعر وناقد من العراق مقيم في لندن

بوظيفة مرشد فني يقف بين المرء وحواسه. ولكن ما الذي يفعله ذلك الشخص الغامض من خلال وظيفته؟ التجربة التي عشتها لم أكن أتخيل وجودها. لا يمكنك أن ترى معرضا وحدك. ليست هذه فرضية بل هي أمر واقع. لقد جمعنا أحد الشباب على هيئة فريق سيحي وتقدمنا نحو الهدف. ولكن الهدف كان وهميا من وجهة نظري التي قد لا تكون صحيحة. في حقيقته فإن ذلك المعرض لم يكن فيه ما يُرى شاخصا لكي يذهب المرء إليه. يحتاج المرء لكي يرى إلى مَن يدلّه إلى الأعمال الفنية. هناك حفرة في الأرض بقطر سنتمترين على سبيل المثال يُعرض من خلالها فيلم فيديو قصير هو عبارة عن امرأة تقول جملة ما لن تكون مضطرا إلى سماعها. تصلك المعلومة من غير أن تشعر بالحاجة إلى معرفة تفاصيلها. أبنية رثة منسجمة مع فكرة المعرض التي تمجد الهشاشة. تقف أمام العمل الفني ولا تراه. إنه جزء من المكان. غير أن المكان لم يكن صالحا بوضعه الحالي أن يكون موقعا لعرض أعمال فنية. ما من فاصلة بين المكان والأعمال الفنية التي صرنا نهتدي إليها من خلال المرشد الذي كان عبارة عن آلة تسجيل. لقد تم تلقين الشاب ما يقول بحيث أنه كان يبتسم ببلاهة من غير أن يرتبك حين يُسأل. ولكن أن أرى عملا لسول لويت بين تلك الأعمال الغامضة فإنه كان أمرا صادما بالنسبة إليّ. ولكن مهلا. لويت أقام شهرته على أساس هامشيته. كان دائما أميركيا فائضا. لقد



المتحدة مع الوجبة الأولى من اللاجئين القادمين من أوروبا بعد صعود النازية. حين قدم أندريه بريتون ذهب إلى استقباله كما لو أنه يستعد للقاء ملك. كان شاعرا سرياليا هو الآخر. "ألا تعجبك السريالية؟" تساءلت بطريقة جادة. "لم أفكر في الموضوع غير أنني أكرّ احتراماً كبيراً لبريتون شخصياً". حين عمل أبوها في الاستثمار في مجال العقارات نسي الشعر غير أنه ظل مخلصاً لهامشيته. كان لاجئاً حتى موته ولم يعلن عن أميركيته. كان بولونيا عتيقا. "ليس لأنه يهودي. بل لأنه شاعر". في متحف (MOMA PS1) رأيت صباح اليوم معرضاً عن حياة لم تُعش إلا بطريقة مجازية.

4-12-2017

هل كنت حيا لكي تُصدم بلحظة موتك؟

"ليس بالضرورة أن تكون قد عشت تلك الحياة لكي تستضيفك بطريقة مجازية" ذلك ما يقوله لك المرشد الفني في متحف (MOMA PS1) ولكنها فكرة صادمة ومروعة. أن يكون هناك شخص يقوم

في السن عرض عليه أن يتزوج ابنته".

لو أن أحداث تلك الحكاية وقعت في نيويورك لشيدت من أجلها مدينة للملاهي.

نيويورك هي الأخرى مدينة مقدسة لكن من نوع مختلف.

الفتاة العارية التي رأيتها في تايمز سكوير هي واحدة من كاهنات بابل.

ربما لا يفكر أحد في نيويورك في القمر. إنه خرافة ريفية تعيدنا إلى بغداد. كان القمر في غرناطة شيئا آخر. لن يفهم العرب إلا قمر ابن زريق البغدادي. "أستودع الله في بغداد لي قمرًا/ بالكرخ من فلك الأزرار مطلعته" ولأن ابن زريق لم يستبدل ليله بنهار فقد كان نائما حين حضرت الملائكة. ولكن لوركا نظر بعينين مستفهتين إلى الملائكة حين قُتل.

عليك أن لا تفكر بوالث ويتمان. نيويورك ليست أميركا. المدينة التي تحتفل بذكرى غزو كريستوف كولومبس لبلاد صارت سكانها الأصليون مجرد أشباح يمكن للمرء ن يلتقي واحدا منهم من غير أن يكون مضطرا للوقوف له احتراماً. فهو لاجئ. ليس سيئا أن يكون المرء لاجئا بشرط أن لا يصادفه ذلك الحظ السيء على أرضه.

"سأحدثك عن الهامشيين. كان أبي واحدا منهم وهو الذي أورثني تلك الصفة" قالت صاحبة المنزل. كان أبوها قد لجأ إلى الولايات

ماهية الحقيقة

عبدالفار مكاوي قارئاً هيدجر

ماهر عبدالمحسن



رجح يسوف

علاقة المفكر العربي عبدالفار مكاوي بالفيلسوف الألماني مارتن هيدجر علاقة قوية ووطيدة ترجع إلى سنوات دراسة مكاوي بألمانيا وتلمذه على شتروفيه تلميذ هيدجر.

يعتبر مكاوي من الفلاسفة العرب القليلين الذين يجمعون في كتاباتهم بين عمق الفكرة ورشاقة الأسلوب. ويرجع السبب في ذلك إلى ارتباط مكاوي بالفلسفة من ناحية، وبالآداب من ناحية أخرى. وعلاقة مكاوي بالآداب -كما ذكرنا- علاقة قوية وعميقة، لأنه ترجم وألّف في مجالات الشعر والمسرح والقص، وهو الأمر الذي ترك أثراً إيجابياً على أسلوبه في الكتابة الفلسفية التي عُرفت لدى القراء غير المتخصصين بالغموض والتعقيد.

بدأت

علاقة مكاوي بالفلسفة الألمانية عن طريق حبه للغة الألمانية في سنوات مبكرة من حياته، ضمن ولعه بتعلم اللغات عموماً، حيث تعلم الإنكليزية والفرنسية والإيطالية والألمانية. وقرأ للعديد من الأدباء الألمان وأعجب بـ«جوته» عندما قرأ له رواية «آلام فارتير»، ثم قام بالتدريس للألمانية والترجمة منها خاصة أعمال «يوختر» و«برخت» و«جوته» و«هولدرلن»، بالإضافة إلى العدد من الشعراء الأوربيين المعاصرين.

ولمكاوي مؤلفات عديدة في الأدب والفلسفة. ففي مجال الأدب أسهم بعدد من المجموعات القصصية على رأسها «ابن السلطان»، «الست الطاهرة»، «الحصان الأخضر يموت على شوارع الإسفلت»، وله مسرحيات منها «من قتل الطفل؟»، «زائر من الخية»، «دموع أوديب».

وفي الفلسفة كتب عدة دراسات هامة منها «لم الفلسفة؟»، «المنقذ»، «الحكماء السبعة»، «النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت»، «نداء الحقيقة». وهذا الأخير هو موضوع هذه المقالة حيث

يتناول ثلاثة نصوص تدور حول مفهوم الحقيقة عند أفلاطون وهيدجر، وسيكون كلامنا متعلقاً بمفهوم الحقيقة عند هيدجر في محاولة للكشف عن طبيعة العلاقة التي بين مكاوي وهيدجر من خلال البحث في الكيفية التي تناول بها مكاوي مفهوم هيدجر عن الحقيقة.

وبهذا المعنى سنحاول الإجابة عن السؤال: كيف قرأ مكاوي هيدجر؟ ومن خلال الإجابة سنتوصل إلى الإجابة عن سؤال آخر مضمّن: إلى أي مدى كان مكاوي هيدجراً؟

شعرية القراءة

يعتبر مكاوي من الفلاسفة العرب القليلين الذين يجمعون في كتاباتهم بين عمق الفكرة ورشاقة الأسلوب. ويرجع السبب في ذلك إلى ارتباط مكاوي بالفلسفة من ناحية، وبالآداب من ناحية أخرى. وعلاقة مكاوي بالآداب -كما ذكرنا- علاقة قوية وعميقة، لأنه ترجم وألّف في مجالات الشعر والمسرح والقص، وهو الأمر الذي ترك أثراً إيجابياً على أسلوبه في الكتابة الفلسفية التي عُرفت لدى القراء غير المتخصصين بالغموض والتعقيد.

وإذا أضفنا إلى ذلك ولع مكاوي بالآداب الألماني والفلسفة الألمانية خاصة لدى هيدجر لاستطعنا أن نضع أيدينا على الأسباب الحقيقية التي تقف وراء هذا الأسلوب الفلسفي الأدبي ذي الطابع المميز والخاص لدى مكاوي. ويكفي أن نعرف علاقة هيدجر بالشعر واحتفائه بهولدرلين حتى يتأكد لدينا هذا المعنى. فهيدجر يفكر بالشعر، ويربط بينه وبين الحقيقة، كما يربط بين اللغة والوجود، وعلى نفس النهج يمكننا أن نقول إن مكاوي يمضي في ذات الطريق ويسعى إلى نفس الغايات.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يتعلم مكاوي من هيدجر منطق السؤال بحيث يكون نقطة انطلاق الدائمة في معظم كتاباته وتأملاته الفلسفية العميقة. فكيف تحقق ذلك؟

يستهل مكاوي كتاب «نداء الحقيقة» بتمهيد يبدأ بالسؤال: ما الحقيقة؟ أين نجدها وكيف نعرفها؟

ولا يتوقف الأمر عند مجرد طرح السؤال، وإنما يأتي السؤال في صورة آدمية مجازية بدعية، فيقول «بأي سهم فريش طائرنا

الأبيض المستحيل، أي قفص يتسع لآفاقها البعيدة وأسفارها العديدة في البلاد والأجيال؟» (مارتن هيدجر، نداء الحقيقة، ترجمة وتعليق ودراسة/ د. عبد الغفار مكاوي، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، سنة 1977، ص1).

ويستمر في إيراد سيل كبير من الأسئلة على مدار صفحات كاملتين تدور كلها حول المعاني المختلفة للحقيقة والمدارس والمذاهب التي تناولتها، سواء عند الأقدمين أو المحدثين، سواء أكانت عند الإنسان العادي أو لدى الفلاسفة أو الأدباء أو الفنانين. ويعبّر في النهاية عن غزارة الأسئلة وضرورتها بالنسبة إلى الإنسان قائلاً «أسئلة لا آخر لها صحبت الإنسان منذ أن بدأ يعي ويعبّر باللغة، وستبقى ما بقى العالم والإنسان. وضعت عنها مئات الكتب والبحوث، واختلفت حولها المذاهب والعقول والقلوب،

وستظل مختلفة مادامت تواجه الألغاز في الباطن والظاهر والداخل والخارج» (المرجع السابق، ص 3).

ويلاحظ أن مكاوي هنا يستعير منطق السؤال من الفلسفة ومنطق اللغة من الأدب حتى يمكنه أن يصوغ إشكاليته عن الحقيقة عبر علاقة جدلية بين ما هو فلسفي وما هو أدبي، ويتبدّى تداخل الأدبي في الفلسفي، لا في السياق اللغوي -الشعري على الأخص- ولكن في السياق الحياتي الواقعي كذلك.

فمكاوي لا يقارب الحقيقة كمنظر أكاديمي يجلس في برج عاجي أو كعالم يمارس أبحاثه داخل مختبره مقطوع الصلة بالعالم. إن مكاوي يعيش الإشكالية ويواجه أسئلتها من واقع حيرته ومعاناته الشخصية، ورحلته الطويلة الشاقة التي انتهت به عند هيدجر الذي يعد بمثابة الدليل بالنسبة إلى المسافر في صحراء المعرفة، والمرفاً الآمن لكل سفينة

صلّت طريقها في متاهات البحار فيقول «ولقد عشت معها في الفترة الأخيرة من حياتي، وحيّرتي كما حيّرت غيري. ثم دلّنتي رحلتي الطويلة مع 'هيدجر' إلى اختبار درب واحد من متاهاتها والاكتفاء بخيط واحد من عقدها» (نفس الموضوع).

ويكشف لنا مكاوي عن مكانة هيدجر في تاريخ الفكر الفلسفي باعتباره قامة فكرية كبيرة اختلفت حولها الآراء حتى وصلت إلى التناقض، فهيدجر -كما يراه مكاوي- لا ترجع أهميته إلى كونه «فيلسوفاً» بالمعنى التقليدي المفهوم من الكلمة، لكنه يمثل تحولاً بارزاً في الفكر المعاصر ودعوة للإنسان إلى فكر جديد. وبهذا المعنى لا يقتصر تأثيره على ميدان الفلسفة فحسب لكنه يمتدّ ليشمل ميادين أخرى كثيرة من شعر وفن ونقد أدبي إلى علوم طبيعية ونفسية وطبية وإنسانية.

ويبدو هيدجر فيلسوفاً إشكالياً بالنسبة إلى مكاوي فيما أن ترفضه كله أو تقبله كله، لأنه ينطوي على محاولة جبارة لنسخ كل ما سبقه أو على الأقل إعادة النظر فيه. وهو موقف من شأنه أن يضع القارئ لهيدجر في قياس إخراج عبّر عنه مكاوي قائلاً «إفما أن تتبنى وجهة النظر الجديدة فتجرك أن تستولي عليك بحيث يصبح كل ما سبقها في ذمة التاريخ، أو تحكم عليها من وجهة نظر ثابتة آمنت بها أو اعتدت عليها، فتبدو لك كل فلسفة هيدجر طلاءً لفظياً ونقشاً معقداً بغير جدار يستند إليه.. فإذا حاولت أن ترتفع فوق كلا الطرفين.. وجدت صعوبة في اكتشاف الجوانب الإيجابية التي سلمت من مبالغات الأصدقاء والأعداء» (نفسه، ص 4).

وبوحي من التجربة الشعرية يقترح مكاوي طريقاً رابعاً يرى أنه الأجدر بالإيقاع لسبر أغوار الفلسفة الهيدجرية العصبية على السيطرة والفهم، وهو طريق طويل وربما يكون مستحيلاً، فيقول «ولا يبقى لك إلا أن تدخل بنفسك عالم الفيلسوف لتحاول أن تجرب تجربته من الداخل» قبل إصدار حكم موضوعي أخير» (نفسه، ص 6). وبالرغم من أن مكاوي يطالب القارئ بأن يدخل تجربة هيدجر بنفسه ويتأملها من الداخل، وهي مسألة لا بد وأن يتداخل فيها الذاتي مع الموضوعي، إلا أنه يطالب بالنظرة الموضوعية المنصفة التي تكشف عن الوجه الحقيقي لهيدجر وتردّ له حقّه الضائع في زحمة الأحداث والظروف الملتبسة والخائفة. إنها موضوعية -برغم ذلك- من نوع خاص، لأنها لا تعتمد على مجرد القارئ من الظروف والملابسات التي تحيط به وتؤثر على تفسيره، لكنها -على العكس- تعتمد على مجرد هيدجر نفسه -موضوع القراءة والبحث- من الظروف والملابسات التي ألمت به ووضعت تفكيره وفلسفته في دائرة ضيقة من إساءة الفهم. وفي هذا الصدد يقول مكاوي «لعل السنين المقبلة أن تقدم النظرة الموضوعية الصالحة للحكم عليه، بعد أن يتغير الزمان

والجوّ الذي تعيش فيه، ولا يعود هيدجر مجرد فيلسوف 'أزمة' يتحدث للإنسان في 'محنة وجوده'. عندئذ يمكن أن تخبو هالة السحر التي تشعّ من جبينه، كما تخفت أصوات السخط التي تتعالى حوله، عندئذ يوضع في ميزان العقل الصحيح» (نفس الموضوع).

ومكاوي بهذا المعنى -وبمصطلحات التأويل



إن مكاوي لا يدافع عن هيدجر بقدر ما يدافع عن طريقة تملك القدرة على فهم الموجود الإنساني في ماهيته وفي أصلته باعتباره الموجود الوحيد المتجاوز لوجوده، المتخارج عن نفسه المتّجه إلى المستقبل في إسكافية مفتوحة، «فهو لا يبلغ النهاية أو التمام أبداً، بل يكن يعد، لأنه يسعى إلى تحقيق إمكاناته ولا بد أن يعلو فوق الحاضر باستمرار



الكلاسيكية- لا يرغب في إعادة بناء الظروف التاريخية للمؤلف على نحو ما كان يدعو شليرماخر، وإنما على العكس يرمي إلى هدم هذه الظروف والقضاء عليها وإزاحتها من أمام طريق قارئ هيدجر حتى يخلو له وجه هيدجر خالصاً من كل شائبة.

وإن كان يترك هذه المهمة للزمن فهو القادر على خلخلة الظروف وإذابة الملابسات والإبقاء فقط على كل ما هو حقيقي وأصيل. إنها نفس رؤية جادامر عن المسافة الزمنية الكفيلة بالإبقاء على التحيزات المشروعة التي صمدت عبر العصور ضد اختبارات العقل وحادثات التاريخ، لكن مكاوي لا يفهم المسألة على هذا النحو لأنه يقرأ هيدجر بمصطلحات هيدجر نفسه، وهو يريد أن ينقي الذات القارئة كما عمل على تنقية الموضوع المقروء (هيدجر) بحيث يكون اللقاء صميمياً منتجاً لنوع من الفهم المتعالي المتجاوز لواقعه.

وعن هذا المعنى يقول «لا شك أن قارئ هيدجر يشعر بجو قاتم مفجع، ترفرف عليه أجنحة الموت والمأساة. ولكننا نخطئ لو أسأنا فهمه وتصوّرنه داعية اليأس والتشاؤم وتفكيره في محنة العصر لا يجعله نذير خراب، وحسه الجاد العميق لا يسبغه بسواد التشاؤم» (نفسه، ص 7).

إن مكاوي لا يدافع عن هيدجر بقدر ما يدافع عن طريقة في التفكير، طريقة تملك القدرة على فهم الموجود الإنساني في ماهيته وفي أصلته باعتباره الموجود الوحيد المتجاوز لوجوده، المتخارج عن نفسه المتّجه إلى المستقبل في إسكافية مفتوحة، «فهو لا يبلغ النهاية أو التمام أبداً، بل يحيا دائماً حياة كائن لم يكن يعد، لأنه يسعى إلى تحقيق إمكاناته ولا بد أن يعلو فوق الحاضر باستمرار. هذا العلوّ قانون أساسي من قوانين وجوده المرتبط بالمستقبل» (نفسه، ص 7-8).

وكما عمل مكاوي على تخليص فلسفة هيدجر من أبعادها السياسية والاجتماعية، فقد عمل كذلك- على تخليصها من أبعادها اللاهوتية المؤولة التي ألصقت بها من قبل الباحثين والشراح الذين اتهموها بالإلحاد والبعد عن الدين.

وفي هذا الصدد يرى مكاوي أن هيدجر نفسه يرفض أن توصف فلسفته بالإلحاد،

وينكر هذه الكلمة كل الإنكار، بل إنه يصرّح في بعض أحاديثه بأن فكره يهيئ «بعد القداسة» الذي ينبغي أن يسبق كل حديث عن الله أو الدين. ويكفي أنه لم يعلق باب الحوار بينه وبين رجال اللاهوت المسيحي الذين أفادوا كثيراً من فلسفته. هذا بالإضافة إلى تأثير التصورات الدينية عليها بصورة لا يمكن أن تخطئها العين.

وهنا يبيّن مكاوي بعض المواضع التي تلتقي عندها فلسفة هيدجر بالدين، فيتساءل «ألا يذكرك وصفه الإنسان بأنه الموجود الذي يهتم بوجوده وكلامه عن الهم وحرصه على تحقيق الوجود الأصيل بما تسعى إليه الأديان من الخلاص والنجاة؟ ألا تلمس في تحليلاته للذنب والضمير أصداء بعيدة من الخطيئة الأولى؟» (نفس الموضوع).

وفي كل الأحوال يرفض مكاوي منطق «القولب الجاهزة» التي يضع فيها الباحثون فلسفة هيدجر، بحيث لا يقرأونه إلا داخل تصنيف معين، ضيق ومحدد. ويعود ليؤكد على ضرورة فهم تفكيره من الداخل، ومحاولة التعاطف معه، لأن ذلك التعاطف هو السبيل الوحيد للاقتراب من فلسفته والإنصات لحكمتها العليا، حكمة الوجود الذي نسيته الفلسفة الغربية عبر تاريخها الطويل واهتمت بالوجود. إنه تحول من الكلي إلى الجزئي، من الوجود الأصيل إلى الوجود الزائف والمبتذل.

هذا، ولا يعني التعاطف مع هيدجر عدم التوجه إليه بالنقد والتسليم بكل ما جاءت به فلسفته، ولكن أن يكون النقد مرحلة لاحقة على التعاطف، أو لنقل أن يكون النقد متأسساً على التعاطف. وفي هذا الصدد يصرح مكاوي بمنهجه الذي اتخذه لنفسه في قراءته لهيدجر قائلاً «وليس معنى التعاطف واللقاء أن نسيح في مجراه ونرتدي زيه وتتخذ موقفه وننظر بعينيه، فهذا تكرار شاحب لا يليق إلا بالبيغوات. بل معناه أن نتابعه على الطريق الشاق ونحقق حركته الفكرية في تطورها وصورورها قبل إصدار

الحكم عليها وهذا هو موقفني الذي لا أحيّد عنه. أما المتعجلون والمتزمتون منهم فلهم ما يشاؤون» (نفسه، ص 19).

فإلى أي مدى التزم مكاوي بدعوته هذه؟ وإلى أي مدى كان هيدجرياً؟ وإلى أي مدى كان محتفظاً بمكاويته؟ وهذا ما سنتعرف عليه في المبحث القادم.



لا يعني التعاطف مع هيدجر عدم التوجه إليه بالنقد والتسليم بكل ما جاءت به فلسفته، ولكن أن يكون النقد مرحلة لاحقة على التعاطف، أو لنقل أن يكون النقد متأسساً على التعاطف. وفي هذا الصدد يصرح مكاوي بمنهجه الذي اتخذه لنفسه في قراءته لهيدجر قائلاً «وليس معنى التعاطف واللقاء أن نسيح في مجراه ونرتدي زيه وتتخذ موقفه فهذا تكرار شاحب لا يليق إلا بالبيغوات



هيدجرية مكاوي

إذا أردنا أن نعرف إلى أي مدى كان مكاوي هيدجرياً فعلياً أن نبحث في الطريقة التي تعامل بها مكاوي مع نصوص هيدجر، وفي هذا الصدد يتتبع مكاوي طريقة هيدجر في

التفكير ليسير على هديها، وهي طريقة تهتم بالفكر أكثر من الحدث وتركّز على الحياة الداخلية أكثر من الحياة الخارجية، فهيدجر لا يهتم بجمع المعلومات عن الفلاسفة وتجاربهم مع العصر والناس قدر اهتمامه بتجربتهم الفكرية على نحو ما فعل في محاضراته التي كوّنها لتفسير واحد من نصوص أرسطو في كتاب الطبيعة، عندما بدأ هذه المحاضرات قائلاً «ولد أرسطو، تعب، ومات» في إشارة إلى رغبته في اختزال حياة المعلم الأول إلى محض تفكيره الخالص.

وعن هذه العبارة التي أوردتها هيدجر، يقول مكاوي «ولا شك عندي أن العبارة نفسها تصدق على هيدجر. فالفكر والحياة عنده شيء واحد. والإشكال الذي دفعه للسؤال عن الوجود والحقيقة هو نفس الإشكال الذي ملأ عليه حياته، وصحبه خطوة خطوة على الطريق. ولهذا فإن دراسة هذه الخطوات التي قطعها في صبر ومشقة هي سبيلنا الأوحى إلى التعرف على تجربته مع الفكر والحياة» (نفسه، ص 22).

ووفقاً لهذا النهج يرى مكاوي أن حياة هيدجر خالية من الأحداث الخارقة وأن تجربة الفكر نفسه في صراعه مع الوجود والحقيقة هي الحدث الوحيد الذي يتخللها ويحدّد ملامحها ويوضح تأثيرها وثورتها التي غيّرت خريطة التفكير الفلسفي في القرن العشرين، وفي عبارة دالة يقول مكاوي «خير ما نفعله إذن هو أن نتابع هيدجر على طريقته لكي نقدّر بعد ذلك مدى أصالة فكره وتأثيره على الحياة الفلسفية والعلمية المعاصرة» (نفسه، ص 25).

وتنبع أهمية هذه العبارة من أنها تلفت الانتباه إلى علاقة مكاوي بهيدجر وهي علاقة فيها الكثير من ولاء الأول للأخير والإخلاص لأفكاره. وسيوضح ذلك بنمو أكثر عندما نتعرض لواحد من نصوص هيدجر الهامة التي تناولها مكاوي في كتاب «نداء الحقيقة» وهو المعنون بـ «ماهية الحقيقة».

«وماهية الحقيقة» محاضرة ألقاها هيدجر في خريف وشتاء سنة 1930 في مدن ألمانية



لأنه في النهاية هو الممتحن والمسؤول. وينتهي
مكاوي إلى وصف هيدجر قائلاً «هكذا يختم
هيدجر رسالته ختاماً لا يخلو من التواضع
الكريم حين يؤكد أنها 'تساعد على التأمل' في
قضية الحقيقة. وحسبه أنه ابتعد بنفسه عن
الإجابات السهلة التي يتلطف عليها أصحاب
الحس السليم، وأنه لم يحرص على شيء
حرصه على إثارة السؤال» (نفسه، ص 178).
ونحن بدورنا نقول إن مكاوي إنما كان
يمضي على نفس الطريق الهيدجري ولا يحيد
عنه، فقد كان محتفياً بالسؤال ومهموماً
به، ولم يسع لتقديم الإجابات قدر سعيه
إلى تعميق السؤال وإعادة طرحه مراراً
وتكراراً إيماناً منه باستحالة تقديم الإجابات
النهائية، وأن طريق التأمل والفكر هو
الأساس وليس الهدف أو الغاية على نحو
ما كان يعتقد هيدجر، آمن مكاوي بذلك
بعد أن تأمل فيه وعبر عنه، ولكن -خلفاً
لهيدجر- بلغة بسيطة وسلسلة يفهمها
المتخصص وغير المتخصص.

كاتب من مصر

وبرغم التلاعب اللفظي الواضح في الصيغة
التي طرح بها هيدجر السؤال فإن مكاوي
ينفي ذلك تماماً، ويعمل -كعادته- على
إعادة قراءة وتفسير العبارة على النحو
الذي يحفظ لهيدجر استقامة التفكير وعمق
المغزى من السؤال، فيقول «ربما أوحى
صيغة السؤال بالتكرار والتلاعب الحاذق
بالألفاظ. ولكن الواقع أنها أبعد ما تكون
عن هذا. فهي تحيي في نفس القارئ جذوة
السؤال الأساسي الذي حرك التفكير في هذه
الرسالة بأكملها، كما تحرص على البعد
عن وضع نتيجة 'جاهزة' بين يديه» (نفسه
الموضع).
فالفكر الحقيقي -فيما يرى مكاوي- لا
يقدم لقراره ثمرة بحثه على طبق من فضة
أو ذهب، ولكن عليه أن يشركه في الجهد
المبذول في غرس البذور ورعاية الأشجار
وانتظار الثمار. إن الهم الأكبر الذي ينشغل
به الفيلسوف الحق -مثل هيدجر- إنما هو
العمل على إحياء الإشكال في نفس القارئ
وعقله، وحثه على البقاء في محنة السؤال،

ونظراً لصعوبة عبارات هيدجر وصعوبة
الشروح والتفسيرات التي تحاول الاقتراب
منها، فإن مكاوي يقوم بمحاولة تفسير
على التفسير، بمعنى أنه لا يقتصر على
شرح وتوضيح عبارات هيدجر، لكنه يدرك
أيضاً صعوبة فهم هذه الشروح نفسها
التي يقدمها بعباراته هو فيقول «هل فسرنا
العبارة العسيرة بعبارات أشد عسراً؟ لنقل
باختصار إن الكشف لا يتم إلا على نحو
جزئي. فهو يتحقق في ظل الاحتجاب وعلى
أساسه وكلما تقدم في فعله الكاشف عمل
على مزيد من الحجب» (نفسه، ص 163).
ومع الفصل الأخير من النص الهيدجري
«ماهية الحقيقة» يورد مكاوي السؤال
الأساسي الذي طرحه هيدجر ولخص به
المسائل الأساسية التي تم استعراضها في
الصفحات السابقة على نحو ما شرحها
مكاوي فيقول «ألا يجب أن يكون السؤال
عن ماهية الحقيقة في نفس الوقت وقبل
كل شيء هو السؤال عن حقيقة الماهية؟»
(نفسه، ص 177).

ووفقاً لهيدجر- في أنه يحمينا من السقوط
والتورط في اتخاذ الموجود الجزئي مقياساً
لكل وجود، وهو ما يحدث عادة في حياتنا
اليومية وتصرفاتنا العملية.
وإذا كان ثمة دور من الممكن أن ننسبه
لمكاوي في قراءته لهيدجر فهو دور لا يتجاوز
الشرح والتوضيح وإزالة المتناقضات التي
تتبدى في فلسفة هيدجر، من ذلك ما
وقع فيه هيدجر من دور منطقي في مسألة
الحرية.

فعندما يشرع هيدجر في تفسير ماهية
الحقيقة فإنه يقرر أنها هي الحرية. وفي
ذات الوقت يفسر الحرية عن طريق ماهية
الحقيقة التي يزعم أنها أشد منها أصالة،
وفي محاولة مكاوي إزالة هذا الدور المنطقي
فإنه يقول «سببى هذا الدور قائماً ما بقيت
نظرتنا إلى تفكير الفيلسوف نظرة تحليلية
تهتم بالعزل والفصل، والقسمة والتمييز.
ولو نظرنا إليه نظرة كلية توحد بين خطواته
ومراحلته لاختفى الدور الذي توحى به
عبارته» (نفسه، ص 153).

ويتبدى دور مكاوي في التوضيح والتفسير
فيما يتعلق بغموض مصطلح التحجب الذي
يتحدث عنه هيدجر كثيراً بعبارات مهمة
عسيرة الفهم كأن يقول «إن التحجب يمنع
الإلثيا» من الكشف، بل لا يسمح لها بأن
تكون 'ستيريزس' (سلباً)، وإنما يحفظ لها
(أي للإلثيا) أخص ما يخصها» أو أن يقول
«إنه (أي التحجب) أقدم من ترك الموجود
نفسه الذي يحجب أثناء قيامه بالكشف،
كما يتخذ موقفاً من التحجب».

وهنا يتصدى مكاوي لتقريب هذه المعاني
الملتبسة للأذهان بعبارات سلسلة وألفاظ
معبرة، فيقول «لا بد من تعليق قصير على
هذه العبارات التي لن تفهم إلا في سياقها.
فإذا كانت الحقيقة هي الكشف، وكان كل
كشف يفترض الحجب، فإن اللاحقيقة
ستصبح مرادفة لعدم الكشف بهذا لا تكون
العلاقة بين الحقيقة واللاحقيقة علاقة
تضاد منطقي. بل علاقة المؤسس بالأساس
الذي يقوم عليه» (نفسه، ص 162).

بالحرية وبالقدرة على التحرك خارج ذاتها
واقترابها من حقائق الأشياء الموجودة في
العالم الخارجي ورؤيتها في كليتها.
«فالكشف عن الموجود على ما هو عليه
وفي كليته -وعلى هذا الكشف وحده تقوم
كل حقيقة أساسية- يرتبط ارتباطاً مباشراً
بالمسلك الذي يسميه هيدجر ترك الموجود
يوجد» (نفسه، ص 138).
وبنفس الصيغة يمكننا أن نقول إن مكاوي



**مفهوم الحقيقة عند
هيدجر يتجاوز التصور
التقليدي في الفلسفة
الذي يذهب إلى أن مكان
الحقيقة هو الحكم وأن
ماهيتها هي التطابق بين
الحكم والشيء. فالعبارة
التي تحكم على قطعة
نقدية بأنها مستديرة
ليست هي نفسها شيئاً
مستديراً، وليس الهدف
منها أن تصبح هي الشيء
الذي تعبر عنه، بل أن
تكشف عن الحالة التي
يكون عليها هذا الشيء**



في مقاربتة للنص الهيدجري إنما يعمل
دائماً على «ترك النص يوجد». والإيجاد هنا
بمعنى الظهور والكشف، فالنص -كسائر
الموجودات- يكون في حالة تحجب وعلى
القارئ أن يفسح المجال له كي يتكشف
ويتبدى في ذروة تألقه الوجودي.
وتنبع أهمية هذا المسلك -فيما يرى مكاوي

مختلفة ويعتبرها مكاوي أول عمل فلسفي
بالمعنى الكامل يظهر بعد «الوجود والزمان»
و«ما الميتافيزيقا»، بل يعدها من أهم أعماله
الفلسفية. فكيف تناول مكاوي نص «ماهية
الحقيقة»؟
في الحقيقة أننا لكي نستطيع أن نجيب على
هذا السؤال فينبغي علينا أولاً أن نتعرف
على «ماهية الحقيقة» على نحو ما كتبها
هيدجر وقرأها مكاوي. ذلك أن مكاوي -فيما
نرى- إنما كان يتعامل مع النص الذي يتناول
الحقيقة بنفس منطق النص ووفقاً لمفهوم
هيدجر الخاص عن الحقيقة باعتبارها
تكشفاً لا تحجباً.

فمفهوم الحقيقة عند هيدجر يتجاوز
التصور التقليدي في الفلسفة الذي يذهب
إلى أن مكان الحقيقة هو الحكم وأن ماهيتها
هي التطابق بين الحكم والشيء. فالعبارة
التي تحكم على قطعة نقدية بأنها مستديرة
ليست هي نفسها شيئاً مستديراً، وليس
الهدف منها أن تصبح هي الشيء الذي تعبر
عنه، بل أن تكشف عن الحالة التي يكون
عليها هذا الشيء. ويلخص مكاوي المعنى
في عبارة واحدة قائلاً «أي أن العلاقة المميزة
للحقيقة (أو الصدق) -وهي علاقة التطابق
أو التوافق- علاقة من هذا النوع كما هي-
عليه..» (نفسه، ص 133).

ويمكن نقل هذا المعنى إلى قراءة مكاوي
نفسها. فمكاوي لا يميل إلى إصدار الأحكام
على النص الهيدجري، لكنه يحرص دائماً
على أن يظهره على النحو الذي هو عليه.
إن قراءة مكاوي بمثابة الإضاءة التي تسقط
على النص فتجلي عناصره وجوانبه لتصبح
واضحة للعيان، خاصة أن النص الهيدجري
-عموماً- يتسم بالصعوبة واللبس
والغموض.

إن مكاوي لا يسعى للقبض على النص
والسيطرة عليه كما هو الحال في القراءات
التقليدية، لكنه يمنح النص حرية التعبير
عن نفسه، أي حرية أن يوجد. وهي حرية
مستمدة من حرية مكاوي بوصفه منتقياً
للموجودات الإنسانية، الوحيدة المتمتعة

قدیس کتاب المصریین ثلاثة آراء في تجربة علاء الديب

الإنسان المهزوم منصورة عزالدين

أتذكر متى سمعت باسم علاء الديب لأول مرة، لكن المؤكد أنني عرفته وقرأت أعماله قبل التعرف على أعمال شقيقه الأكبر؛ الروائي والمثقف الموسوعي بدر الديب. لأسباب عديدة -سياسية واجتماعية وثقافية- توارى بدر الديب كصفحة منسية من صفحات الثقافة المصرية، ووضع في خانة «كاتب كُتاب» لن يستسيغ القارئ العادي إبداعه بسهولة، فيما استقر علاء الديب في قلب المشهد الثقافي المصري ليس باعتباره نجمًا بالمعنى المبتذل والرائج، فلطالما زهد الروائي الراحل في الأضواء واكتفى بالظل، لكن بوصفه الضمير أو القديس حتى لو لم يسع هو إلى تصنيفات على هذا القدر من الحدية.

أتذكر مثلًا أنه خلال حوار صحفي أجرته مع إبراهيم أصلان في 2010 حكى لي بتقدير ومحبة عن دور علاء الديب في تقديم كتاب جيل الستينات من القرن العشرين والتعريف بأعمالهم. نبرة الامتنان والاعتراف بالفضل في صوت أصلان أظهرته كأنما يتحدث عن أستاذ للجيل لا عن أحد الكتاب المنتمين له، خاصة أن صاحب «مالك الحزين» وضعه في خانة واحدة مع اثنين من آباء جيل الستينات هما يحيى حقي وعبدالفتاح الجمل اللذان لعبا دورًا مهمًا في دعم الستينيين بالنشر لهم أو الكتابة عنهم.

«أسميت الجمل أحد أفراد قوى الخير التي كانت موجودة ومعه يحيى حقي وعلاء الديب» قال أصلان قبل أن يخلص إلى أن أمثال هؤلاء «يحفظون لأي حياة ثقافية توازنها».

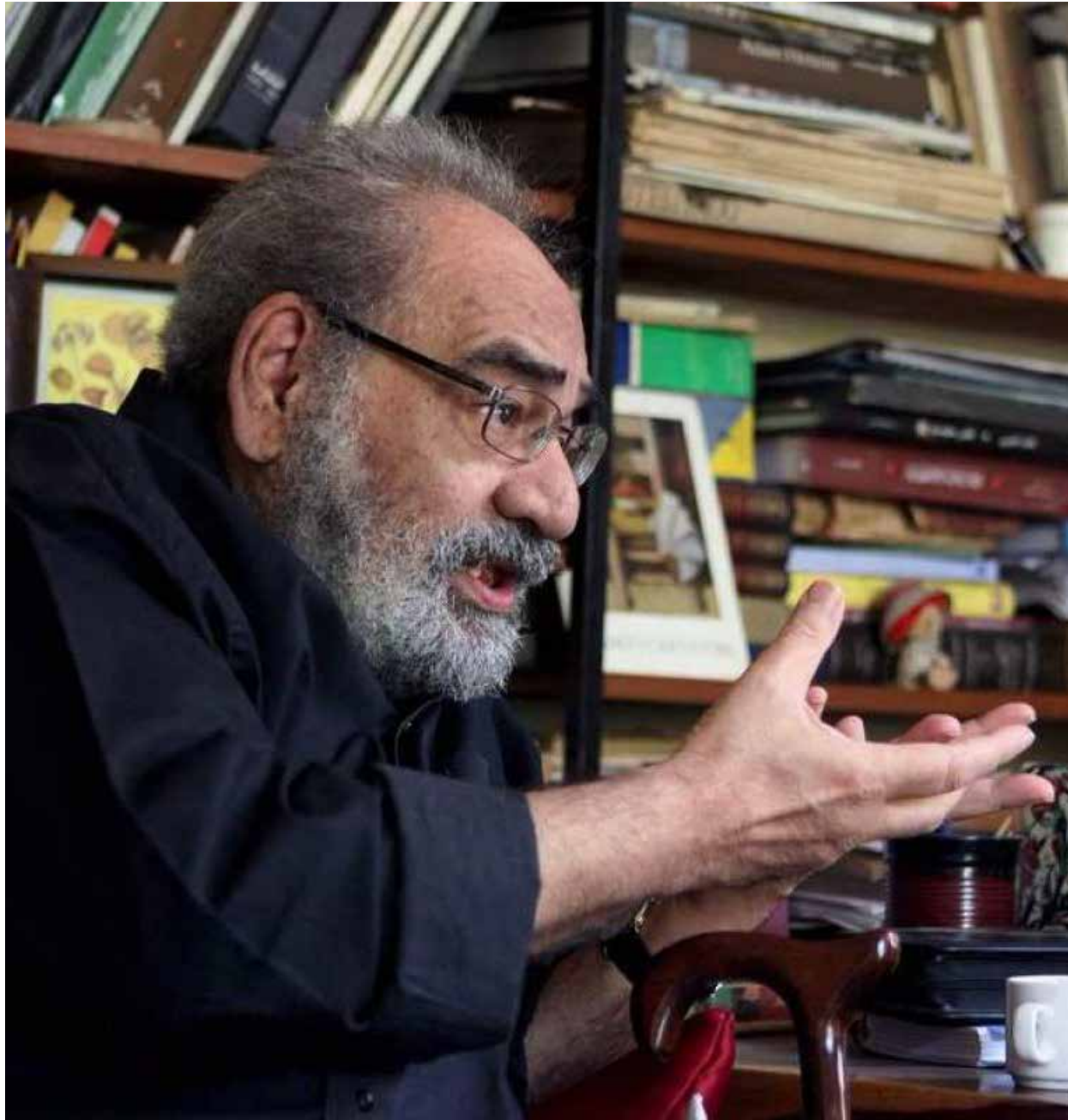
هذا الرأي لا يخص أصلان وحده، فلطالما نُظر إلى علاء الديب -كما سبق وذكر- باعتباره الزاهد أو القديس في حياة ثقافية موسومة بالمجاملات والمصالح، ولطالما اعتبر الأدباء -على اختلاف أجيالهم- أن

كتابة علاء الديب عنهم تعمد لهم وصك اعتراف بهم. هذه المكانة نالها الروائي الراحل عن استحقاق لموضوعيته واهتمامه بتشجيع الأصوات الجديدة التي يراها جديرة بالتشجيع والتقديم بغض النظر عن أي اعتبارات أخرى. يشبه علاء الديب أبطاله إلى درجة كبيرة، ويكفي تأمل عبارته التالية لإدراك هذا «قتلني.. من يومها وأنا ميت. لم أعش بعدها. يوما حقيقياً كاملاً».

الإشارة طبعًا إلى نكسة يونيو 1967. هذه الجملة التي تبدو لأول وهلة غارقة في المبالغة والتهويل، سيراه قارئ علاء الديب ملائمة تمامًا لا لوصف حياته فقط بل لحيوات شخصياته الفنية أيضًا. فهزيمة 67 مثلت نقطة تحول ولحظة انتهت فيها أحلام أبطاله وفسدت حيواتهم إلى الأبد. في كل أعمال الديب تقريبًا تمثل تلك الهزيمة المدوية كجرح لا يندمل ومرض لا شفاء منه. عن نفسي، لطالما رأيت في عبدالخالق المسيري وأمين الألفي وغيرهما من أبطال الديب قرناء له وانعكاسًا لوجهه. ولطالما بدا هو لي كموسيقي غير مشغول بكثرة الألحان وتعددتها قدر انشغاله بعزف تنويغات على لحن أساسي واحد.

ففي معظم أعماله نقابل البطل نفسه تقريبًا مهمما تغبرت أسماؤه. مثقف يساري مهزوم يشعر بالاغتراب عمًا حوله ورافض للانخراط في عالم تحكمه الصراعات والمصالح. عينه ناقدة معرّية للقبح والتناقضات والعيوب. ثمة أيضًا علاقة زواج محكومة بالفشل وحب قديم يبرق في الذاكرة، لكن الأهم الإشارات المتكررة إلى لحظة محددة فسد فيها كل شيء. لا يقتصر الأمر على النكسة السياسية والعسكرية وحدها بل ثمة نكسات فردية أصغر أيضًا. ففي «زهر الليمون» مثلًا تبدو لحظة انفجار قنبلة قديمة منسية في جسد الصغير رضا كحد فاصل بين عالمين وزمنين الأول مزهر ملوّن وحميم والثاني قاحل ذبلت فيه «شجرة الليمون وفقدت ما كان فوقها وتحته من بهجة وحياء».

أتساءل أحيانًا ماذا لو لم تحدث هزيمة 67؟ أو على الأقل ماذا لو لم يكن لها كل هذا التأثير على شخص علاء الديب وكتابته؟



«هنا انهزم الإنسان. هنا قتل. هنا اعتدى بيديه على الوجود.. هزيمته دليل على أنه بلغ القمة. هنا انكسر وعيه وسقطت عنه الرقابة، واتحد فكره بالعمل.. هنا كف فتحي عن العذاب، وانكسرت قدرته على تحمل حياته».

نقرأ هذه الفقرة ونقارنها بلحظات مشابهة في أعمال أخرى للكاتب، فنشعر كما لو أن الإنسان، في كتابات علاء الديب، مهزوم سلفًا. هزيمته قدر. جزء من تعريفه كإنسان. لا يحتاج الأمر إذن إلى هزيمة بحجم نكسة 67 كي يشعر أبطال صاحب «وقفة قبل المنحدر»

من الصعب طبعًا الإجابة على تساؤل افتراضي كهذا، لكن قصص الديب القليلة المنشورة قبل 67 تدلنا على تنوع وحيوية أكبر مقارنة بأعماله اللاحقة، لكن تبقى هذه وجهة نظر شخصية كما أنها قد لا تكون ذات دلالة كبيرة حين نلاحظ أن القلق الوجودي نفسه مسيطر في الأعمال الأولى وكذلك الاغتراب والانفصال عن الآخرين، يتجلى هذا بقوة في قصته الطويلة «القاهرة» (صادرة في 1964)، التي سنجد فيها هي الأخرى لحظة مفصلية (وإن بطريقة مختلفة) تتغير فيها حياة البطل جوهريًا عن السابق، وأقصد بها لحظة قتله لعشيقته

بالخواء والاعتراب والخسران. أو ربما كانت الهزيمة العسكرية مجرد وسيلة لتأكيد ما يستشعره الديق ويؤمن به منذ البداية من أن القدر الإنساني محكوم بالخسران.

كاتبة من مصر

سجين البيت إبراهيم فرغلي

يذكر اسم علاء الديق أتذكر فوراً أنه «القارئ» الذي تفتتح وعينا على قراءاته المهمة لأبرز كتب الفترة التي تألفت فيها زاويته الأسبوعية في مجلة صباح الخير «عصير الكتب» والتي استمرت ربما لعقدين كاملين. كان قارئاً نموذجياً من حيث اختيار الكتاب ثم تقديمه بأسلوبه الجميل الرشيقي والتوقف عند أبرز ما يثيره خلال هذه الزاوية التي لا تزيد عن صفحة واحدة في المجلة المرموقة. أحببت الديق ككاتب أيضاً، لأسلوبه الخاص، الجمل القصيرة المحملة بالشحنة الأدبية والشجن، خصوصاً في روايته الذائعة «زهر الليمون». الأسلوب نفسه وسم ثلاثيته الجميلة التي تتكون من الروايات: «أطفال بلا دموع»، «قمر على المستنقع»، «عيون البنفسج».

لكنه بالنسبة إليّ كان مختلفاً عن جيله الذي وسمت أعمال أغلب رموزه مسحة من التجريبية أو الخيال أضافت إلى المنهج الواقعي السردى المصري إضافات مختلفة، لكن الديق التزم بالواقعية، بشكل كبير. وتفسيري الوحيد ربما يعود لانخراطه في العمل السياسي، يمينا ويسارا، كما أشار في مذكراته «وقفه قبل المنحدر»، وتأثره بفكرة العمل السياسي في التغيير والتي ربما تكون انسحبت على الأدب بشكل ما.

حين قرأت ثلاثيته في الحقيقة قرأتها قراءة مقارنة مع عدد من الأعمال التي تناولت تجربة الاعتراب، وخصوصاً تجارب هجرة المصريين إلى منطقة الخليج التي بدأت في السبعينات من القرن العشرين، وأبرز تلك الأعمال كانت «البلدة الأخرى» لإبراهيم عبدالمجيد، وروايتين أخريين لكل من محمد المنسي قنديل ومحمد عبدالسلام العمري.

كانت تلك الروايات، بعيداً عن المستوى الفني، والبناء تتناول قضية الغربة عن معرفة بمجتمع الخليج نفسه، وأحياناً ببعض عوالمه المسكوت عنها لعوالم المجتمع الخليجي، كما في نص محمد عبدالسلام العمري، أو بالتركيب النفسية للمغترب المصري في مجتمع الاعتراب.

بينما كانت ثلاثية علاء الديق بالنسبة إليّ تتناول الأثر النفسي لثقافة

الستينات من القرن العشرين والذي اضطرته الظروف للعمل في الخليج وأصبح يرى في نفسه مغترباً عن مجتمعه من جهة وعن مجتمع الغربة أو الهجرة معاً، لكن من دون إيجاد التفاصيل الفنية التي توضح أسباب ذلك، أقصد من دون توضيح تفاصيل مجتمع الهجرة وكيف يضغط على المهاجر المصري ليتحول قيمياً على النحو الذي يصبح عليه.

نرى أستاذ الجامعة الذي طلق زوجته وهجر أبناءه وتحول كما يصف نفسه إلى ماكينه لجمع الأموال بطريقة كلاسيكية مستوحاة من الريفي المصري الفقير الذي يتحول إلى الثراء النسبي في ظل جائحة للمال طوال حياته.

كنت أرى أن الديق تجاهل التعريف بتفاصيل علاقات المغترب مع المغترب مثله، أو مع أهل مجتمع الغربة، على عكس رواية «البلدة الأخرى» لإبراهيم عبدالمجيد مثلاً، وتجاهل الأثر الرئيس الذي يعد أحد أهم التغييرات التي أصابت المجتمع المصري منذ السبعينات من القرن الماضي، التي تتمثل في اختراقه وتغيير تكوينه الثقافي والاجتماعي بعد استيراد صراعات السلفية والوهابية على يد بسطاء ونخب المصريين الذين عاشوا في المجتمع السعودي وعادوا لمصر بقيم جديدة مثل الحجاب والنقاب والتدين المظهري المبالغ فيه ومحاوله طمس العديد من الطقوس الاجتماعية المصرية المتوارثة بدعوى أنها حرام.

سلط الديق الضوء في المقابل على الصراع النفسي لمكتئب مغترب، الدكتور منير فكار، أضاع إحساسه بالبساطة وقيم الريف التي نشأ عليها، من جهة، ولم يصبح شيئاً ذا بال في الوسط الأكاديمي الذي انتمى إليه في الخليج فأصبح مسخاً. وهو في الحقيقة نموذج لعدد كبير من الأكاديميين الذين شوهتهم ليس فقط ظروف الغربة بل وانحدار مستوى التعليم في الجامعات المصرية التي أسهموا في تعميق انهيار مستواها بحيث أصبح التعليم الجامعي تمثيلية رديئة لا تخرج إلا أنصاف متعلمين على أقصى تقدير.

ثم يتابع كيف أثرت هذه التغييرات على الجيل اللاحق عليه من خلال جيل الأبناء الذي نشأ في بيت تخيم عليه الكراهية المتبادلة بين الدكتور فكار وزوجته سناء فرج التي يصفها بالبشاعة وحبّ المال والمادية، ويعتبر اختيارها للزواج أكبر فشل في حياته، ويرى في أبنائه الدليل المستمر على هذا الخطأ الذي لا يد لهم فيه، لكنهم يدفعون ثمنه ويدفع أيضاً هو نفسه ثمناً باهظاً بسبب حياتهم بعيداً عنه مع الأم بعد انفصاله عنها.

والحقيقة أن علاء الديق في النص كان مشغولاً بالتغييرات النفسية للشخصية المصرية وخاصة للمثقفين، وبدا ذلك جلياً في كامل النص، وفي الإحساس العام للبطل بالتغييرات التي مرت بها مصر وتغيرت وتشوهت. بتصوير الحنين للريف والقرية باعتبارها المكان الحصين للنقاء الذاتي، والمكان الذي لم يتشوه أهله بنفس القدر الذي أصاب سكان المدينة.

هذه التغييرات أو التشوهات هي أحد أهم ما شغل الديق، وجعلته بعيداً ومنعزلاً تماماً عن الوسط الأدبي في مصر، حتى أنه ذكر في سيرته مرة أنه لم يمر بتجربة السجن في العمل السياسي، لكنه قرر أن يسجن نفسه في بيته، وهناك يتجمع في بيته أصدقاء مقربون معدودون، وعدد من المريدين والمحبين من شباب الكتاب، ممن يجدون فيه نموذجاً ملهماً للتعفف عن مشاكل الوسط الأدبي وعن النائم والتهافت على المكاسب الصغيرة. وينصتون لأرائه في الأدب والثقافة.

في حياته كلها وكما عكسه أدبه يبدو علاء الديق خائفاً وناقماً على التخلف الذي عاشته مصر لسنوات، وكما يقول في كتابه «وقفه قبل المنحدر» مثلاً «ليس التخلف فقراً فقط، إنه كائنٌ أخطبوطي ولد في الظلام من الفقر والجهل، وعاش في الغفلة والبلادة، تربى في العجز وضيق الأفق. التخلف بالنسبة إليّ جسدٌ أصارعه في كل لحظةٍ من لحظات وجودي، في بيتي، في عملي، في الشارع في الوجوه، في المشاعر، في مداخل المدن وتحت الكباري، في العلاقات بين الناس، في الحب.. فيما أقرأ وأتناول.. فيما أرى عنه وفيما أرفضه».

لكنه في المقابل لم يخضع لليأس، وكان يرى أن مراقبة التخلف، والتغييرات البائسة التي يمر بها المجتمع أدعى للتمسك بالقيم الضائعة. وباستعادة الوطن الذي حلم به ولا يزال يحلم به المخلصين من أمثاله.

كاتب من مصر

قاهرة علاء الديق علاء خالد

في رواية «قاهرة» لعلاء الديق، التي كُتبت سنة 1964، تظهر القاهرة بمظهر خانق، لا يتوافق مع صورة قاهرة الستينيات من القرن العشرين والتي تحولت إلى أيقونة، خصوصاً في حفلات أم كلثوم وجمهورها، اللذين يوحيان لك بأن هناك أنفاة وفرحاً في الشارع وفي الروح، وأن الحدود بين الناس ملآنة بالورود. كانت هناك «قاهرة» أخرى لم يتكلم عنها أحد. قاهرة أوج النظام الشمولي، قبل هزيمته، الذي وإن لم يستول كلية على المجال العام الذي يتحرك فيه الناس، إلا أنه قد استولى بقوة على المجال الشخصي والنفسي لهم، وحولهم لأشخاص مُستلبين من قوى كبرى سواء كانت النظام، أو تدياته في الحياة اليومية والشخصية، أو من المدينة نفسها التي تحولت لنص دعائي.

هناك شيء قاهر يقف لهم بالمرصاد، وليس غريباً أن يلعب علاء

الديق باسم «القاهرة» كاسم وكصفة. في قاهرة علاء الديق تظهر الضوضاء والزحام والزبالة في الشوارع. قاهرة ما بعد ثورة 52 التي بدأت تفرض شخصيتها على سكانها، وتصبح لها سمات نفسية حادة تورثها لهم. هنا يظهر علاء الديق كمثل للإنسان المدني الذي يتعامل مع مدينته ككتلة حية وليس كتصور سياسي أو نص دعائي مجرد، كما سيحدث القاهرة فيما بعد هزيمة 67. تلك الهزيمة التي حولت المدينة/القاهرة إلى «مركز»، كرد فعل وانتقام على الهزيمة التي قامت بتهميشها. هذه «المركزية» بدأت تتشكل بعد ثورة 52، مع بداية تشكل النزعة القومية التي أصبحت سمة المدينة والمتحدثين عنها ورواياتها فيما بعد. كان علاء الديق في هذه الرواية الصغيرة يقف موقفاً مختلفاً، لم يسيّس المدينة، وشعر بهزيمتها، في أوج انتصارها وزهوها، وانفصالها عن الجسد الحي الذي يعرفه عنها.

في رواية « القاهرة» لم يكن للمدينة «مركز» محدد يُوَطر ضياع البطل، لأنه لم تكن هناك «مركزية» تم صياغة خطابها، كما حدث في الأدب بعد ذلك. لأن أبطاله لم يكن لهم توصيف محدد سوى أنهم أناس عاديون، قبل أن يدخل «البطل المثقف والهامشي» بحمله الثقيل وهزائمه المتكررة الرواية المصرية، ويؤسس له مركزاً هامشياً محاصراً، بعد هزيمة 67. تلك الهزيمة التي أثرت على مسار الأدب المصري وأدخلته في حالة دونية ذاتية، أو بمعنى آخر تم اختزال وحصر المنتج الأدبي ومجاله لخدمة هذه الروح التي هُزمت.

الأبطال في «قاهرة علاء الديق» يتحركون بحرية داخل حدود قاهرة الستينات من القرن الماضي، من الدقي للعتبة لباب اللوق للكونرنيش لشبرا. إنها الحدود المدنية لقاهرة الستينات، التي لم تدخلها بعد العشوائيات وضواحيها ولم تدخلها التمايزات الطبقيّة الحادة التي جاءت مع توسع القاهرة. كان هناك شبه مدينة متجانسة. غياب المركز المحدد في المدينة، أو امتداد المدينة جغرافياً في عين الكاتب، وسّع من نموذج البطل، لم يجعله نموذج البطل الهامشي الذي أصبح سمة في الأدب بعد هزيمة 67. بل كان ذلك الشخص العادي الذي يرى القاهرة من شبك وظيفته في الطابق الثالث في المتحف الزراعي في الدقي، وأيضاً من سقف أحلامه الواطئ. نعم البطل مهمش بحجم القهر الذي يحوطه، ولكنه مازال يملك المدينة المتجانسة بكاملها ليتحرك فيها. كان المجال العام لا تزال به فراغات ومساحات لحركة الأبطال ولنزواتهم وجموحهم الشخصي.

لم يكن البطل، في رواية «القاهرة» أدبياً أو مثقفاً أو سياسياً أو مؤرقاً وجودياً، بالمعنى الذي ظهر بعد هزيمة 67، وأصبح الانكسار سمة أساسية له، ومن ثم أصبح له مكان مركزي/هامشي بجانب المدينة، أو امتداد لها، أو في قلبها، ولكنه مسور بحماية جغرافية أو نفسية؛ يصعب أن يخرج منه؛ مثل «مالك الحزين» لإبراهيم أصلان.

الثقل في الحياة، الذي يدفعه لكي يهرم مبكرا. ربما الرواية تدور حول انفصال قسري عن عالم الأبوّة الحميم. تذكرنا من بعيد بأبطال نجيب محفوظ قبل أن يختفي سؤالهم الوجودي، أو تتوقف رحلة بحثهم عن معنى للحياة؛ ويتعقد ويصبح مبهما وغامضا عليهم.

الجزء الطارئ على هذا التجوال الحر للبطل في مدينته، هو لحظة الذهاب للمقابر لدفن أخيه. هناك شعر أنه خارج عقل المدينة، خارج مركز القهر، فاستيقظت غرائزه ودبر المؤامرة التي ستودي بحياته وبحياة خليلته. ربما الحرية الخاصة للفرد تتأكد هنا عندما تخرج عن سيطرة المدينة الإله العقل المراقب لتصبح أنت الإله، كما يذكر البطل في الرواية، وتقرر مصيرك بنفسك، وتضع خططك لنفسك، وتنتقم منه في صورتك.

في حوار ممتع أجرته مع الأستاذ علاء الديب حول سنوات الجامعة، شرح لي كيف كان تجواله في القاهرة خمسينات القرن العشرين، قاهرته التي أحبها. كان يسير في «مناخ ساج»، كما يصفه بدقة، في طريقه للجامعة. تشعر في حديثه بأن الكون كله متسق معه في سيره اليومي. برغم كل الزخم السياسي لقاهرة الخمسينات إلا أنها لم تكن حائلا لشعوره بالاتساق والتوحد مع نفسه، كانت المدينة لازالت كتلة حية بالنسبة إليه ولم تتحول بعد إلى القاهرة مسيطرة، أو إلى نموذج أبوي بالمعنى الفرويدي الذي تود قتله والتخلص منه أو الهرب. كانت القاهرة وقتها لها نظام أبوي جان في نظر علاء الديب، وهي أيضا نظرت له للأبوّة، كما حكى لي في علاقته بأبيه، نوع من التقدير وليس الصدام. هذا الإحساس الأبوي بقاهرة الخمسينات من القرن الماضي بالمدينة سيفقده بطله بعد ذلك خلال سيره في القاهرة الستينيات من القرن نفسه، ربما بضغط الحس الأبوي الشمولي الذي كان يفرضه نظام عبد الناصر.

دائما ما نلتقي في الإسكندرية في غرفته بفندقه المطل على البحر، وهناك يحدثني عن مرسى مطروح، المكان الذي يبعد كثيرا عن قاهرته. الإسكندرية ومطروح هما قاهرته الجديدة/القديمة التي يستعيد فيهما حالة الاتساق والتفاعل الحي. لم يعد هناك مركز للإلهام إلا بعيدا. ولكن تظل الروح الساجية التي امتلكها الأستاذ علاء الديب والتي فرشت ظلالها ومحبتها على الجميع، والتي جعلته ينظر لحياته وللآخرين من مكان ظليل، كأنه كان يسير في نزهة طويلة امتدت لعشرات من الأعوام.

شاعر من مصر

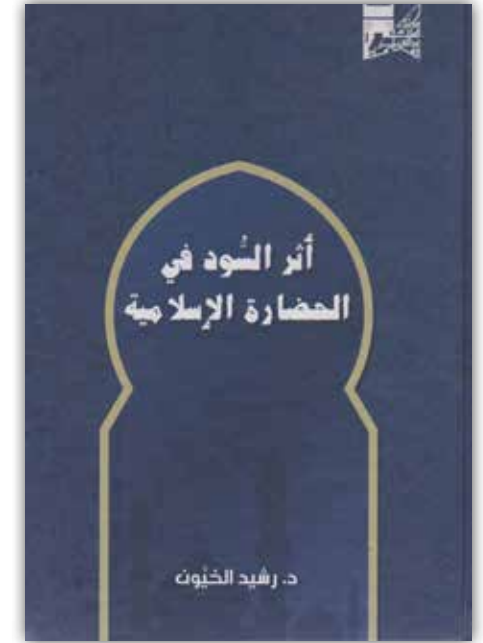
تنشر المقالات الثلاث بالاتفاق مع مجلة «بانيبال



على العكس، كان يأس وانكسار بطل علاء الديب أكثر تيكبرا وحدها بالهزيمة الآتية، ولم يكن له هامش/مركز يحميه. لا يزال يتحرك في المدينة بحرية ولم يُطرد بعد من قلبها، أو يحتل قلبها في ذاكرته. برغم يأس بطل علاء الديب إلا أنه كان ينثر يأسه هذا على جغرافية المدينة، ويتنقل به من مكان لمكان. ربما لكي لا يركز اليأس في مكان واحد مقدس. وكذلك لكي ينثره على المدينة بكاملها، كي تصبح هي صورة ليأسه وهزيمته، أو يصبح هو صورة ليأسها وهزيمتها. هناك علاقة قري ونسب وتبادل حميم بين البطل والمدينة. ربما هي امتداد للفكرة الأبوية، أو إحدى تجلياتها.

البطل في الخامسة والثلاثين. ولكنه يتكلم بسن من انتهت حياته واتضح كل شيء في المستقبل. ربما هنا يُرجع الكاتب السبب للمدينة، التي أفرغت بطلها العادي من كل طموح سياسي أو اجتماعي، أو شخصي. من قطف عمر هذا الشاب مبكرا؟ لم تكن الهزيمة أتت بعد، كانت لا تزال أمامها ثلاث سنوات. ربما المدينة، أو الحادثة، أو أشكال الحياة الحديثة ومساوماتها، ربما المسؤولية التي لم تعد تتحملها فردانية الإنسان الحديث، ربما النظام الشمولي الجمعي الذي كان يحكم وقتها. جميعها قطف عمر هذا الشاب، وجميعها إحدى صور انتهاء عصر الأبوّة. هناك عصر جديد يضع الابن وحيدا في مركز

كتاب فاتح أثر السود في الحضارة الإسلامية ليلي الشهيل



ينطوي كتاب «أثر السود في الحضارة الإسلامية» للباحث الدكتور رشيد الخيون على جهد بحثي واضح، تجلّى في تتبع تاريخ السود وما عانوه بسبب اللون من استعباد وظلم في ظل نظام العبودية والرقّ الذي كان منتشرًا في جميع الحضارات القديمة، حتى أخذ بالتقلص تدريجياً في العصر الحديث، في حين بقيت آثاره الاجتماعية مستمرة من خلال نظام التمييز على أساس اللون، وهو ما يتعارض مع الدور الذي لعبوه إلى جانب الآخرين في بناء الأوطان والحضارات.

تتجاوز أهمية هذا الكتاب العنوان الذي يحصر مجال البحث في الحضارة الإسلامية، وذلك من خلال تتبع تاريخ العبودية والرق في حضارات العالم القديم، وفي أوروبا وأميركا حتى تاريخ إلغاء هذا النظام في هذه البلدان، بينما ظل مستمرا حتى وقت قريب في مواطن السود التي سيطر عليها الاستعمار الغربي بالقوة، كما حدث في جنوب أفريقيا.

يتألف الكتاب من باين اثنين ومقدمة يتناول فيها الباحث الدور الهام الذي لعبه السود في تاريخ الحضارة الإسلامية والذي شكل حافزا له لتناول تاريخهم والأدوار التي قاموا بها، لا سيما في الدعوة الإسلامية التي كانوا من أوائل من آمن بها ومن عانوا من أجل انتصارها، كما كان حال مؤدّن الرسول بلال الحبشي. ويتقصى الباحث هذا الدور الذي لعبوه في عصور الحضارة الإسلامية المختلفة على المستويات العسكرية والأدبية والدينية والفنية، إضافة إلى الدور الذي قام به الإسلام في الدعوة إلى عتق العبيد ومساواتهم مع المسلمين الآخرين.

ويتحدث الباحث في مقدمته أيضا عن عصر الرقيق الذي كان فيه السود يباعون في الأسواق حتى جاء الإسلام فتحول العبد عند إسلامه إلى واحد من جماعة المسلمين، كما تمت المؤاخاة بين المالكين والعبيد، لكن هذه المعادلة تغيرت فيما بعد بسبب الحاجة إلى العبيد في أعمال الزراعة وخدمة المنازل.

وتعدّ الفترة التي تلت صدر الإسلام هي العصر الذي شهد تراجعاً في المكاسب التي حصل عليها السود إذ شهدت تغيراً في معاملتهم، ما دفع ببعض الكتاب والمؤرخين إلى التكبير بفنائهم كصحابة وفقهاء وشعراء ومتصوفة، ويعد الجاحظ أول من قام بهذا الدور الذي كان أحد أعلامه المعروفين في الأدب العربي القديم.

السود في المراجع العربية

يتوزع الباب الأول من الكتاب على أربعة فصول، والفصل الثاني على ستة فصول اعتمد فيها الباحث المنهج التاريخي في تناوله لتاريخ السود والأدوار التي قاموا بها في الحضارة الإسلامية، إضافة إلى تناول تاريخ الرق والعبودية منذ الحضارة البابلية وحتى ما بعد اكتشاف القارة الأميركية.

وقبل أن يتناول هذا الموضوع في الحضارة الإسلامية يتحدث الباحث عن محدودية المصادر الخاصة بطبقات العبيد والتي اختلفت زمان تصنيفها، وأثر ذلك على تتبع مسار هذا التاريخ ودلالة المصطلح وأثره على حياتهم.

حسين جعجان



لكنه ينطلق من كتاب الجاحظ «فخر السودان على البيضان»، والذي يعدّ مصدره الأول في تعريف مفهوم السود الذي يشمل الأمم الزنجية والحبشية والنوبية، حيث امتازوا بالفنون وبطيب الأفواه وحدّة الألسن، إضافة إلى صفة السخاء. ويأتي كتاب المرزبان مصدرا تاليا «السودان وفضلهم على البيضان» ثم كتاب ابن الجوزي «تنوير الغبش في فضل السودان والغبش»، ومن ثم كتاب السيوطي «رفع شأن الحبشان» وكتابه «أزاهر العروش في أخبار الحبوش».

وكما هو واضح من عناوين هذه المؤلفات التي كان أصحابها من السود فإنها كانت تحاول استعادة القيمة المغيّبة للسود في الحضارة الإسلامية، خاصة وأن هذه المؤلفات ظهرت في العصر العباسي وما بعده، وهي تمثل دفاعاً عن الدور الذي لعبوه في هذه الحضارة، إلى جانب بُنائها الآخرين. أما ما يخصّ المراجع الحديثة التي اعتمد عليها الباحث فهناك الكثير من هذه المراجع التي تناولت مفهوم السود، ويخصّ كتب الحديث والتراجم والأدب العامة التي يصنفها في أربعة أقسام، هي كتب الحديث النبوي والسير والتراجم والتاريخ العام وتاريخ الأدب والشعر إلى جانب دواوين الشعر.

السود قبل الإسلام

في دراسته لوضع السود في مرحلة ما قبل الإسلام يشير الباحث بداية إلى أن الرق أو العبودية هو ظاهرة تاريخية بشرية وهي لم تقتصر على أصحاب البشرة السوداء، بل شملت أجناسا بشرية مختلفة بسبب الحروب والغزوات وظهر تجارة الرقيق وأسواقها، لأنها كانت قائمة على أساس اجتماعي، الأمر الذي جعل أسواق النخاسة تمتلئ بالرقيق الأبيض إلى جانب السود. لكن الباحث يجد أن التسميات تختلف هنا، فالأسود سميّ بالعبد بينما الأبيض سميّ بالمملوك غالبا، ومع مرور الزمن أصبح مصطلح العبد يطلق على الأسود حتى بعد أن يتم عتقه.

يعود الباحث بعد عرضه لتاريخ العبودية ومصطلحاته إلى استعراض وضع العبيد في قوانين حمورابي التي يلحظ أنها كانت تتساهل في زواج العبيد من النساء الحرائر، ثم ينتقل إلى دراسة وضع العبيد في الديانتين اليهودية والمسيحية، وكذلك وضعهم في الحضارة اليونانية والرومانية ليخلص إلى نتيجة مؤداها أن أوضاعهم في العالم القديم كانت واحدة مع اختلافات بسيطة.

كذلك يتحدث عن أوضاع العبيد في أوروبا وأميركا التي قامت بحملات كبيرة لاصطيادهم بأعداد وفيرة ونقلهم بالقوة للعمل في الأراضي الزراعية الواسعة كعبيد في ظل ظروف قاسية من الاستعباد والمهانة، استدعت في مراحل لاحقة ظهور بداية الحركات المناهضة لأوضاع العبيد حتى تنامت واتسعت إلى أن استطاعت أن تنتزع قوانين تحريرهم وإلغاء نظام الرق والعبودية، بينما استمر هذا النظام في الولايات المتحدة الأميركية مئة عام.

ثورة الزنوج في الإسلام

يتميز الكتاب بشموليته من حيث ذكر أسماء السود في تاريخ الحضارة الإسلامية وأهم أعلامهم والأدوار التي قاموا بها في مختلف مراحل التاريخ الإسلامي، إضافة إلى الثورات التي قاموا بها متمردين على النظام

الاجتماعي الذي أعاد استعبادهم مع ظهور الإقطاعات الزراعية الكبيرة وحاجة أصحابها إلى العمل فيها. يسمي الباحث هذه الثورات بالحراك الاجتماعي، ويفرد لها حيزا مهما تحت عنوان «ثورات السود وتمردهم»، حيث تركز أغلبها في مدينة البصرة بسبب كثافة وجودهم فيها، بينما شهدت المدينة في الجزيرة العربية ثورة أخرى لهم.

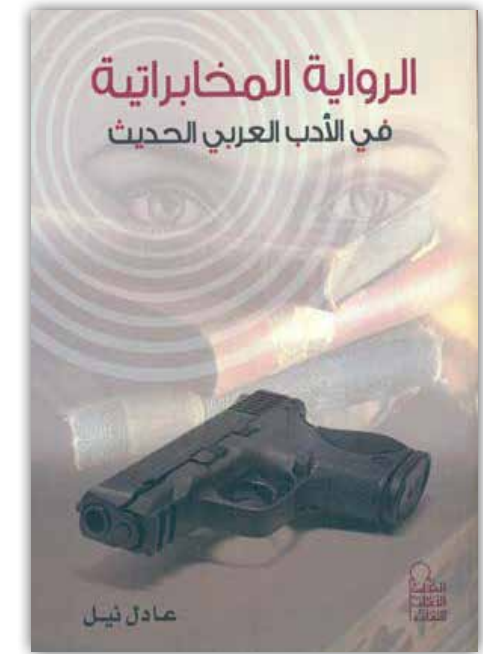
ويركز الباحث على دراسة سير وتراجم أعلام السود المسلمين شعراء وأدباء وفقهاء ومتصوفة وأطباء وأهل فن. فمن خلال هذه التراجم والسير يحاول الوقوف على الأدوار المهمة التي لعبوها في تاريخ الحضارة الإسلامية، وقد اعتمد في تبويب هذه التراجم على المنهج التاريخي بدءا من عهد النبوة الأول وحتى العباسي مرورا بالعصر الأموي. إن هذه التراجم لا تقتصر على الرجال من السود بل هي تتجاوزها إلى النساء السوداوات اللواتي كان منهن الصحابيات والشاعرات والمربيات.

ونظرا للدور الهام الذي لعبه الشعراء السود في مختلف مراحل تاريخ الحضارة الإسلامية يفرد لهم حيزا مهما يتتبع فيه أخبارهم وأدوارهم، والمكانة التي كانوا يحظون بها عند الخلفاء الأمويين والعباسيين على السواء. كما يبيّن الدور الذي لعبوه على صعيد الدفاع عن قضيتهم كسود في هذه الحضارة، من خلال استعادة الأدوار التي قاموا بها. كذلك لم يكن السود بعيدين عن التأثير في الأحداث السياسية التي شهدتها العصر الإسلامي، ما يؤكد أهمية الأدوار التي لعبوها منذ بدايات الدعوة الإسلامية، وما تحمّلوه من أجل الدفاع عنها واستمرارها، ومن ثم في تطور الحياة الأدبية والفنية والدينية، كما حفظت لنا ذلك كتب الأدب والتراجم والتاريخ.

كاتبة من السعودية مقيمة في بريطانيا

الرواية المخبرائية إبداع مُستمر وإهمال نقدي

حنان عقيل



في كتابه الصادر مطلع هذا العام عن المجلس الأعلى للثقافة في مصر بعنوان «الرواية المخبرائية في الأدب العربي الحديث»، يستعرض د. عادل نيل، أستاذ الأدب والنقد بجامعة الأزهر، عوامل نشأة الرواية المخبرائية في الأدب الحديث ودور الصراع العربي الإسرائيلي في ترسيخ ذلك الاتجاه لدى روائيي عرب، مستعرضًا المفاهيم الملتبسة التي ارتبطت بذلك النمط الأدبي والتي تمثل كثير منها في الخلط بينه وبين ألوان روائية أخرى.

يُبين نيل في كتابه أن الرواية المخبرائية عمل فني تقوم فكرته الأساسية على صراع معلوماتي بين طرفين يمثلان دولتين أو أكثر، ويستند غالبًا إلى حقائق واقعية، وتتداخل فيه الأبعاد الإنسانية التي تجسدها حركة الشخصيات معتمداً على وسائل سردية لتوفير عوامل الإثارة والتشويق والترقب، وتجاوز الطابع الوثائقي الذي تعتمد عليه طبيعة تلك النصوص، من حيث اعتماد أحداثه على استقصاء معلوماتي له مآربه التي تتجاوز التعبير عن نوازع وتصرفات فردية.

يرى نيل أن مصطلح أدب الجاسوسية ورغم أنه يحمل نفس المعنى لأدب المخبرائية إلا أن الأخير به قدر أكبر من الدقة لأنه يفصح عن المحور الأساسي في أحداث هذا النوع من الروايات وهو الأجهزة الاستخباراتية فيما لا يقدم مصطلح أدب الجاسوسية تعبيرًا عن الطرف الآخر في الصراع.

اعتماد الرواية المخبرائية في جل الأعمال على حقائق وأحداث واقعية تحمل أبعاد توثيقية كان سببًا في رفض بعض النقاد الاعتراف بفنيتها، إلا أن الكاتب ينوه بأن اتجاهات الرواية تتفق في سرد أحداث بطرائق مختلفة وأنماط متعددة من الشخصيات، وتختلف في الاعتماد على صراع درامي دون غيره، تتنوع وفقًا له تلك الاتجاهات، بين رواية رومانسية أو اجتماعية أو سياسية أو تاريخية أو غير ذلك؛ إذ تلتقي الرواية المخبرائية مع اتجاهات روائية أخرى يأتي في مقدمتها الرواية التاريخية استنادًا إلى أنها تسجيل لأحداث ووقائع التاريخ، كما تتلاقى مع الرواية السياسية في بعض الأحداث التي تصور حركات التحرر والصراع مع قوى الاستعمار. كما أن جانبًا منها يلتقي مع الاتجاه العاطفي في تصويرها لجوانب إنسانية من حياة أبطال الرواية.

النشأة

جاءت الرواية المخبرائية في الأدب العربي استجابة لتغيرات ومستجدات الواقع العربي، وما أرسته تلك

عادل نيل



النمط الروائي بداية من مجموعته القصصية «الصعود إلى الهاوية» عام 1976 التي تتناول الصراع بين المخابرات المصرية والموساد، مرورًا برواية «الحفار»، ثم الروايات ذات الأجزاء المتعددة، والتي كان لها نصيب وافر من اهتمام الدراما ومنها «رأفت الهجان: كنت جاسوسًا في إسرائيل»، و«سامية فهمي»، انتهاءً بروايته «دموع في عيون وقحة» عام 1993.

حققت أعمال رائد أدب الجاسوسية صالح مرسي ذيوًا واهتمامًا كبيرين، لتظهر فيما بعد كتابات نبيل فاروق في الاتجاه ذاته، إذ ساهم في مزيد من الشيوخ لأدب الجاسوسية عبر أعماله المتعددة ومن أبرزها سلسلة «رجل المستحيل» و«حرب الجواسيس». وتبعت أعمال فاروق عددًا من الكتابات المتفرقة، كما يرصد نيل، ومنها رواية «جاسوس» للكاتب عبدالله يسري عام 2008، ورواية «الثعبان» للكاتب إلهامي راشد التي كتبها من نسج خياله وليس اعتمادًا على أحداث حقيقية.

يرصد الكاتب في بحثه أوائل الأعمال التي ظهرت في هذا الاتجاه الأخير محور البحث، فكتاب «قصتي مع الجاسوس» الذي نُشر عام 1970، للكاتب ماهر عبدالحميد، وهو أحد الضباط في القوات المسلحة المصرية، يعد من أول الأعمال في الأدب المخبراتي؛ إذ توالى أعماله في نفس الاتجاه فيما بعد بعدد من الأعمال منها «كنت صديقًا لديان»، و«جاسوس فوق البحر الأحمر».

ويرى نيل أن نجاح عبد الحميد في قيادة هذا اللون الأدبي جاءت لاعتماده على تجاربه الفعلية من واقع عمله، وقدرته على توظيف أدواته الفنية لإبراز معالم السرد في أعماله الأدبية، كما أن طبيعة المرحلة التاريخية التي ظهرت فيها تلك الأعمال كان فيها المتلقي على استعداد ورغبة في الاستجابة لمرامي وأهداف هذا اللون الأدبي.

تابع الريادة في هذا اللون الأدبي فيما بعد الأديب المصري صالح مرسي الذي ساهم في إحداث نقلة نوعية للرواية المخبرائية، ونشر عددًا من الأعمال التي ساهمت في ترسيخ هذا

التطور من عوامل تطور الفن الروائي. ويمكن رصد بدايات التوجه نحو ذلك النمط الأدبي مع بدايات الصراع العربي الإسرائيلي الذي برز فيه النشاط الصهيوني في مجال الاستخبارات ودور المخابرات الإسرائيلية الذي تم تعزيزه لتحقيق أهداف عسكرية وسياسية.

ومع الهزيمة العربية في فلسطين عام 1948 ثم نكسة يونيو/ حزيران 1967 وما أرساه ذلك الانهزام في العالم العربي من هزيمة نفسية. كان الأدب صورة من ذلك الانهزام النفسي والحوار المعنوي الذي اختلفت وجوه وأشكال التأثير به؛ فبينما أثر فريق من المبدعين العودة إلى أحضان الريف والقرى فيما يكتبونه، أثر فريق آخر من الكتاب أن يعرفوا عوامل الزيف والهزيمة التي أوصلت المجتمعات العربية إلى هذا الحال، من جهة أخرى ظهر نمط من الكتابات تحاول إعادة الثقة في الشخصية العربية بإبراز دور أجهزة المخابرات وجهودهم في الحرب ضد القوى الاستعمارية.



ينوه الكاتب بأن ذلك النمط الروائي وعلى الرغم من ريادة ماهر عبدالحميد إلا أنه ينسب بشكل كامل في البيولوجرافيات إلى صالح مرسى، الذي كانت كتاباته أكثر انتشارًا وأكثر قبولًا من قبل النقاد. كما أن خطاب الروايات المخبرية السردية تأثر بالتكوين المعرفي للعسكريين الذين اعتمدوا على حشد قدر كبير من المعلومات العسكرية من واقع عملهم، من جهة أخرى لم ينقطع هذا اللون الكتابي بانتهاء الصراعات العسكرية، فمع خفوت هذا اللون في الغرب بانتهاء الحرب الباردة وتغير الأوضاع السياسية، ظلت الرواية المخبرية حاضرة في الأدب العربي حتى مع انتهاء الظروف التي ولدت فيها.

رواية قضية

تحمل الرواية المخبرية أهمية استثنائية لما ينسب ويلقى على كاهلها من مهام وطنية أو قومية تتعلق بأهميتها في تعميق الهوية العربية وتعزيز الشعور بالذات في مواجهة الآخر؛ فالباعث الوطني في ذلك اللون الأدبي أحد أهم عناصر تكوينها وقد تسهم في إحداث هزيمة نفسية للأعداء مع وصولها إليهم، فضلًا عن قدرتها على سرد أحداث الماضي وإبراز حقائق التاريخ وصراعاته، إذ أن أحداثها المستقاة من الواقع تعد تاريخًا لمراحل من الصراع بين الأمة العربية ومقومات وحدتها، حسبما يؤكد نيل في دراسته.

حيز محدود

يرى الكاتب أن ثمة عوامل ساهمت في محدودية انتشار الرواية المخبرية مقارنةً بغيرها من الألوان الإبداعية، ومنها صعوبة الحصول على المعلومات اللازمة لبناء القصة في الرواية لما يفرض من سياج وسرية على العمل المخبري يحول دون وجود معلومات كافية لقصص أكثر ثراءً، ومن جهة أخرى ثمة إهمال نقدي لهذا اللون الأدبي جاء نتيجة اعتقاد البعض من النقاد أنه يفتقر لمقومات الإبداع والخيال

باعتماده على أحداث حقيقية على الأرجح، كما أن طبيعة الصراع في تلك الأعمال يفرض تكرار الشخصيات وإطار فني محدود للشخصيات والنتائج المتوقعة في العمل. هذه المحدودية في الاهتمام النقدي بالرواية المخبرية يقابلها ذبوع وانتشار واسع لها في الدراما والسينما اللاتين



جاءت الرواية المخبرية في الأدب العربي استجابة لتغيرات ومستجدات الواقع العربي، وما أرسته تلك التطورات من عوامل تطور الفن الروائي. ويمكن رصد بدايات التوجه نحو ذلك النمط الأدبي مع بدايات الصراع العربي الإسرائيلي الذي برز فيه النشاط الصهيوني في مجال الاستخبارات ودور المخابرات الإسرائيلية الذي تم تعزيزه لتحقيق أهداف عسكرية وسياسية



اهتمتا بتحويل جل هذه الكتابات إلى أعمال تلفزيونية استأثرت باهتمام المشاهدين وساهمت في نقل النص الأدبي إلى العوام؛ إذ جاءت البداية بمجموعة صالح مرسى «الصعود إلى الهاوية» التي تحولت إلى فيلم عام 1978، ثم في الدراما ظهر عدد من الأعمال منها «دموع في عيون وقحة»، و«رأفت الهجان»، و«سامية فهمي» الذي

ظهر في الدراما عام 2009 بعنوان «حرب الجواسيس». فضلًا عن أعمال أخرى للكاتب إبراهيم مسعود منها «إعدام ميت»، و«بئر الخيانة»، «فخ الجواسيس» ليتوالى اهتمام الدراما بالنصوص المخبرية في عدد من الأعمال الأخرى.

المخبرية والبوليسية

يتفق الباحثون على أن ثمة وشائج تربط ما بين الرواية المخبرية والبوليسية تنبع من اعتبار الرواية المخبرية فرعًا من فروع الرواية البوليسية التي يرى الناقد محمود قاسم في كتابه «رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي» أنها «نوع أدبي أم للعديد من الأنواع الأدبية التي ازدهرت في القرن العشرين، وانبثقت منها رواية التجسس».

يلتقي النمطان في طبيعة الحكمة الدرامية من حيث الغموض والاعتماد على عناصر الإثارة والتشويق والمغامرة، إلا أن ثمة نقاط اختلاف جوهرية بين النمطين، يوجزها الباحث في عدد من النقاط؛ فالرواية البوليسية تعتمد على الخيال في تكوين أحداثها فيما تعتمد الرواية المخبرية في أغلب الأعمال على حقائق وشخصيات واقعية ووثائق مثبتة. كما أن الصراع في الرواية البوليسية يتعلق بارتكاب جريمة في حق جماعة أو فرد بينما في الرواية المخبرية يتعلق بأمن الوطن، ويظل العنف بطلًا رئيسيًا في الرواية البوليسية بينما نظيرتها المخبرية تعتمد بشكل أكبر على القدرات الذهنية أكثر من القدرة البدنية.

يوضح نيل أن الرواية البوليسية يمكن النظر إليها باعتبارها رواية اجتماعية بمقاربتها لقضايا الجريمة والفساد وغيره، بينما لا تهتم الرواية المخبرية برصد الواقع الاجتماعي، أيضًا ثمة بواعت مختلفة تقف وراء البوليسية التي تبدي اهتمامًا أكبر بالبواعت الإجرامية.

كاتبة من مصر

عزوبية الفنان الحدائي «عاهرات وعزاب» لورا كاتسارو

محمد الحمامصي



الكتاب تكشف فيه كاتسارو عن تعدد أنماط العاهرات، فممنهن من كانت ضعيفة بائسة مغلوبة على أمرها، وأخرى ذات صفات ذكورية، تحتقر الرجال ولها فتاة المتعة الخاصة بها، وهكذا فإن العاهرة نفسها تلعب دور الزبون الأعزب الذي يدفع للنساء، دور يكشف عما كانت عليه طوال حياتها، علمًا بأن شرطة الآداب كانت تقوم بتوقيف عاهرات متمرعات بسبب سلوكياتهن الذكورية، فأحد الضباط يذكر على سبيل المثال سوزان لاجيبه ممثلة ومغنية شهيرة ضاجعت فلوبيير والأخوين جونكور. تلك الممثلة التي كانت تدفع الأموال لفتيات الهوى كي تمارس معهن السحاق، لم تكن تجعل من ميولها الجنسية المزدوجة سرًا، فحينما سألتها الأخوان «جونكور» عن ذلك أجابت «إن في السحاق حرية تتشابه لحد ما مع تلك الحرية التي ينعم بها الرجال فيما بينهم، كحرية الضراط على سبيل المثال».

ترى كاتسارو أن الفكر البرجوازي في القرن التاسع عشر كان يصنف العاهرات والعزاب في فئة المصابين بالجدام الأخلاقي، لقد كانوا مرفوضين منبوذين مهمشين لدرجة أن مصيرهم كان محددًا بحتمية المرض والشقاء أو الموت المبكر. وفكرة أنهم يستطيعون الادعاء بالحق في السعادة كانت بغیضة لدرجة أنها كانت بمثابة تدنيس لشيء مقدس أو إهانة لقيم مسجلة في قوانين أقرتها الأخلاق البرجوازية. لذا كان من المنطقي أن يكون العاهرات والعزاب في قلب رؤية عالم جديد صاغه خطاب اليوتوبيا الأكثر ثورية في القرن التاسع عشر، والذي استخدم كل الوسائل الممكنة وغير الممكنة في قلب التفكير السائد في المجتمع بأن تنظيم الحياة في المجتمع لا يتأتى إلا من خلال أسرة.

وتضيف أن اليوتوبي الطوباوي شارل فورييه قلب رأساً على عقب التعريفات المقبولة عن الحياة الطبيعية السوية، وعن الشر والضلال، فكل ما كان يعتبره القرن التاسع عشر عادياً سوياً، كان فورييه يراه شراً وضلالاً، وكل ما كان شراً وضلالاً للمجتمع كان انتصاراً للطبيعة من وجهة نظر فورييه، والداعرون الذين اعتبرهم معاصروه مارقين بالنسبة إليه ليسوا سوى أبرياء؛ لأنهم لم يفعلوا سوى اتباع ما أمّلته عليهم الطبيعة، وكل فلسفة فورييه يمكن تلخيصها في مقولته المأثورة «لا توجد مشاعر مفرغة، بل لا يوجد سوى تطور فارغ».

وتوضح كاتسارو «بالمعنى العكسي لمثاليات القرن التاسع عشر، فإن اليوتوبيا التي كان فورييه يطمح إليها

رنا صبيح



الاعتقاد فيها أنها أوهام أعزب يهذي بعدما اعتاد على طعام الفنادق وارتياح بيوت العهر.. أو أن «يوتوبيا فورييه لم يكن هدفها فقط قلب النظام الهرمي الاجتماعي وبنية الإنتاج وظروف العمل، وإنما أيضاً إزالة الحواجز ما بين العام والخاص».

وتشير إلى أنه «في عالم فورييه» يجب إشباع «بدع الفسق» في اليوم العظيم، فالولع الجنسي لرجل عجوز هو الذي يدفعه لارتداء قبعة طفولية ويحب أن يتلقى ضربات بكف اليد على «مؤخرته البطريركية» أثناء ممارسة

اللتان لا تنفصمان تضمنان استدامة حالة جديدة للعالم تسمى هارموني أي انسجام، وبعيداً عن كونها ملعونة فإن تلك الحالة هي «شهادة ضمان الفضائل الاجتماعية الأكثر سموًا».. إنه انقلاب كامل على كل استراتيجيات الأيديولوجية البرجوازية التي تجعل من الدعارة والعزوبية مصدرًا للأمراض العضوية والاقتصادية والاجتماعية والعقلية. إن أفكار فورييه عن الحب تم تهميشها لفترة طويلة والنظر إليها على أنها في مرتبة ثانية من الأهمية باعتبارها تفصيلاً صغيرة، إذ كان

هي إنشاء علاقات جنسية غير دائمة لا تهدف للإنجاب والتناسل في المجتمع المعاصر الذي منحه فورييه اسم مجتمع الحضارة»، فإن بيوت الدعارة هي الوحيدة التي تقدم إمكانية استمرار عزوبية مكرسة لمنح المتعة، فتلك الحالة التي يتسامح معها المجتمع بشرط وحيد، وهو أن تكون مؤقتة، تسعى اليوتوبيا لجعلها مستمرة إلى ما لا نهاية، فالمتعة عند فورييه، كما كان يردد دون كلل، هي مفتاح قبة أداء المجتمع. الدعارة والعزوبية

أحدهم الجنس معه لهو شيء طبيعي تمامًا، إنه لأمر بالغ الأهمية من أجل توازن العواطف في المجتمع أن يتمكن مثل هذا الرجل من التعبير بحرية عن طبيعته الخاصة. في المقابل فإن المحبين الذين تغريهم فكرة الارتباط الدائم بزوجة واحدة يجب أن يكونوا مضطهدين، فالمستعمرة أقيمت من أجل إنقاذ الشباب المتزوج من أتباع الفضائل التي تعلموها في بيت أسرته، وحينما يصل «الانسجام» إلى المستوى المطلوب من التطور التقني، ستكون هناك مرآة سماوية تدور في مدار حول الأرض لتفاجئ الأزواج الباحثين عن الحميمية والانعزال بين الغابات والحقول. وتؤكد كاتسارو أن العزوبية هي إحدى القضايا الأساسية لعدم الفهم المتبادل ما بين الأدب الحديث والفكر البيوتوبي، إذ أن فورييه هو كاتب أعزب ولكن على طريقته، دفاعه عن العزوبية تحديداً هو ما يبعده عن الكتاب العزب المعاصرين في زمنه. في روح بودلير وفلوبير والأخوين جوناكور العزوبية بمثابة علامة على الانتماء لأرستقراطية فكرية ترتقي أعلى من المعتقدات والأحكام المسبقة عند الطبقة البرجوازية.. إنها كهنوت يضع الفنان أعلى مما ينشغل به الجميع. فبينما فنان المستعمرة يخلق بساعده ودون انقطاع أعمالاً وقتية عابرة، فإن الفنان الذي يتنازل عن حياة الأسرة يضحى بجزء من نفسه بهدف منح الأجيال المقبلة بعض الأعمال الفنية ذات الجمال الأبدي.. معايشة العاهرات التي كانت أبرز سمات كتاب القرن التاسع عشر ليست الفعل المفيد أو ربما ليست الفعل الوحيد، بمثل ما يمكن أن تكون للبرجوازي.. الفتاة التي يطلق عليها «فتاة متعة» التي لا مستقبل لها ولا أمل تعكس للكاتب صورة لآلامه الشخصية. اللجوء إلى الدعارة يمثل تكريماً مذللاً يظهر في خيار حياة الفن فيها عبادة دينية ويحل محل الأسرة.. في هذا النموذج المسيحي للفن والمعاناة الذي يظهر ويعظم يُستخدم

استشهاد يسوع المسيح كنموذج لتضحية الفنان. أما بالنسبة إلى فورييه فالعزوبية ومكملها الدعارة تمثلان العكس تماماً: حالة طبيعية من البهجة التي تمحو فكرة الألم بهدف إنتاج أعمال وقتية عابرة بكميات لا نهائية.

ترى كاتسارو أن الفكر البرجوازي في القرن التاسع عشر كان يصف فئة المصابين بالجدام الأخلاقي، لقد كانوا مرفوضين منبوذين مهمشين لدرجة أن مصيرهم كان محددًا بحتمية المرض والشقاء أو الموت المبكر. وفكرة أنهم يستطيعون الادعاء بالحق في السعادة كانت بغيضة لدرجة أنها كانت بمثابة تدنيس لشيء مقدس أو إهانة لقيم مسجلة في قوانين أقرتها الأخلاق البرجوازية

وتقول إن العزوبية والدعارة لهما على بودلير وفلوبير تأثير سحري لا يمكن مقاومته؛ لأنهما ليستا حالتين طبيعيتين، ولا شيء أكثر بغضاً لهما من الطبيعة.. بالنسبة إلى بودلير المرأة العاهرة تجسد قمة المكر، فتلك الألوهية المغشوشة تسحر بذوقها السيء،

إنه لانحراف وضلال أن يكون المرء مسحوراً بمثل أولئك النساء، لأن ذلك الخيار لا يمكن أن يؤدي إلا إلى الألم والاشمئزاز، وفورييه يريد أن يمنع بودلير من التمتع بضلاله وانحرافه، ففي المستعمرة العزوبية خيار عاقل، وأحد أعمال الخير التي تُفعل بدافع الحفاظ على التوازن في المشاعر وتبعات العزوبية في المستعمرة لا تؤدي إلى الوحدة، ولكن على العكس إلى ظهور علاقات حب وود متبادلة وكأنها دعارة كونية. فورييه يرفض تماماً تصور أن الحرية في ممارسة الحب يمكن أن يُدفع في بعض الأحيان ثمنها باهظاً كحال هؤلاء العزب المدافعين عن العزوبية بشراسة مثل الأخوين جوناكور اللذين يتركان لنا باباً نلمح منه في مذكراتهما الجرح الذي يختفي تحت كراهيتهما الشديدة للنساء «يبقى فينا حنان لا مصدر له وبلا إشباع.. نحن اللذنين نبدو في صورة اثنين، لسنا إلا شخصاً واحداً ضجراً منعزلاً سقيماً».

وترى كاتسارو أن بودلير وفلوبير برفضهما الزواج وحياة الأسرة اتخذوا القرار الصعب بوضع نفسها عمداً في فئة المنبوذين والوحوش و«الذئاب الضارية» بحسب ما استخدمه بودلير في رسالة إلى فيكتور هوجو، فيما أنه كان من السهل الامتثال للقواعد الاجتماعية.. خيار العزوبية نزع عنهما أيضاً عزاء الإيمان بمستقبل شخصي الذي كان من الممكن أن يعيشه بالوكالة من خلال أبنائهم. إن رفض الزواج والرعب من الإنجاب ليسا إلا رفضاً لفكرة المستقبل وفكرة التقدم بالبنية.. عزوبية الفنان الحدائي كانت ملائمةً وحيداً يرفض من خلاله فكرة المستقبل الذي لا يرى فيه شيئاً مشرقاً، بينما يوتوبيا فورييه والأيدولوجية البرجوازية لديهما إيمان مشترك لا يتزعزع بالتقدم الذي ينظر إليه كتحسن مستمر في المستقبل القريب والبعيد، حتى لو تعارضت الوسائل التي يرى من خلالها كل منهما ضماناً استمرار عيش الفرد في نعيم. وتؤكد كاتسارو أن فكرة التقدم تشكل

بالنسبة إلى بودلير نعيمًا غير مقبول، إذ يكتب في مذكراته بلغة قوية موضحاً «الإيمان بالتقدم هو مذهب الكسالى، إنه مذهب البلجيك، أولئك الأفراد الذين يعتمدون على جيرانهم في إنجاز عملهم»، علماً بأن بودلير وضع تحت اسم بلجيكي رسماً كاريكاتورياً يشتمل على كل ما يفتقته في الروح البرجوازية الفرنسية، و«مذهب البلجيك» يعني بالنسبة إليه غياب التفكير.. لقد رفض لنفسه فكرة أن السعادة يمكن أن تكون مسجلة في دفاتر المستقبل، وهو يدفع ثمن اختياره. إن بودلير الذي كان أعجب ببرودون الفيلسوف البيوتوبي العظيم في ذلك العصر لدرجة أنه جعل من نفسه حارساً شخصياً له إبان ثورة 1848، خوفاً عليه من أعداء غامضين كانوا يريدون النيل من حياته، أظهر كل ما يمكنه من مرارة في إحدى أواخر قصائده النثرية التي تركها بعنوان «اذبحوا الفقراء»، حيث ينافس فيها الشاعر المفكرين البيوتوبيين باقتراحه حلاً غير مسبوق لمشكلة الفقر، لقد ضرب متسولاً على رأسه بمنتهى العنف دون أن يصدر عنه ما يستفز، لكي يجبره على أن يرد له الضربات واستعادة كرامته.. ذلك العنف مجاني المظهر هو ويا للسخرية نتيجة القراءة المكثفة لـ «كتب تتحدث عن فن معالجة مشاكل الناس وجعلهم أثرياء وحكاماً في أربع وعشرين ساعة».

وتضيف «بالأخذ في الاتجاه العكسي المبادئ التي وردت في أعمال مثل تلك التي كتبها فورييه أو برودون، فإن بودلير يظهر عبثية مقاولي السعادة العامة (فورييه وبرودون) أولئك الذين ينصحون الفقراء بأن يكونوا عبيداً، وكذلك أولئك الذين يقنعونهم بأنهم ملوك مخلوعون». فلوبيير من جانبه لا يمكنه إلا رفض فلسفة تسعى لضمان سعادة كونية، كما كتب عام 1864 لصديقه إيما روجر دي جينيت «لقد انتهيت لتوي من ابتلاع (يقصد قراءة) لامونيه وفورييه وبرودون.. إنهم جميعاً رجال جيدون من العصور الوسطى.. مندفعون بعقولهم نحو الماضي.. يا لهم من متحذلقين مدعين!

يا لهم من قطع شطرنج يحركها أحدهم! إنهم إكليريكيون ثملون يهدون». فورييه يقول بشكل مباشر إنه يوحي إليه من الإله الذي لا يريد للبشر سوى الراحة والنعيم، بل الأعجب من ذلك أنه لعب دور الإله في كتابه، فالعالم المنظم بدقة متناهية الذي

إن المحبين الذين تغريهم فكرة الارتباط الدائم بزوجة واحدة يجب أن يكونوا مضطهدين، فالمستعمرة أقيمت من أجل إنقاذ الشباب المتزوج من أتباع الفضائل التي تعلموها في بيت أسرته، وحينما يصل «الانسجام» إلى المستوى المطلوب من التطور التقني، ستكون هناك مرآة سماوية تدور في مدار حول الأرض لتفاجئ الأزواج الباحثين عن الحميمية والانعزال بين الغابات والحقول

تخيله يوجد في روحه اللاهوتية، إنه صورة لـ«الجنة» تقلب «جحيم» الحضارة.. ذلك الدين الجديد يبدو شيئاً لا يُحتمل من قِبَل كاتب مادي مثل فلوبيير، ففي عالم مثالي ما كان فلوبيير ليكتب «مدام بوفاري».. رواية «لون رغبة العفن الكامن في الروح» وتفوح

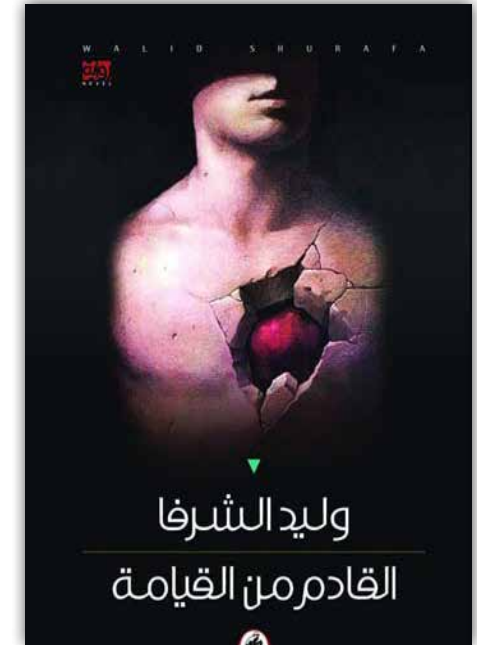
منها رائحة الممل في حياة الأقاليم وحزن حياة المتع فيها نادرة.

وتوضح أنه كان من الممكن أن يرد فورييه بقوة على تشخيص فلوبيير بأن حضارة «عالم جديد من الحب» ليست سوى ضلال وانحراف، بما أن الشقاء والألم يختفيان تلقائياً بمجرد اكتمال المتعة، لو كان عاش وقتاً طويلاً يسعفه لقراءة «مدام بوفاري» لكان فورييه حاول بلا شك إقناع فلوبيير بأن سقطن في عبودية الحياة الزوجية، التي تقدم المستعمرة حياة جديدة بدلاً عنها.. بعدما أصابها الإحباط من الزواج وتبعاته: الزنا، أهملت «إيما بوفاري» ابنتها وباتت تعاني من كسلها، ورغباتها الجامحة في البذخ والجنس لا يمكن تليتها أو إشباعها، بينما في عالم «الانسجام» ستجد نفسها محاطة بكثيرين من أصحاب الأجسام الرياضية الممشوقة فتشبع رغباتها طبيعياً وتساهم في السعادة العامة، ولما انتهت الرواية بمشهد انتحار «مدام بوفاري» ولكن بلعبة رباعية ممتعة مع «ليون» و«رودلف» و«مسيو أوميه». في نهاية المطاف، تبدو كل تلك الاختلافات شكلية، بما أن فورييه وجد نفسه في النهاية وحيداً وأكثر عزلة من كل العزب من الشخصيات الخيالية في مستعمرة، الذين حسموا أمرهم على العزوبية.. مات فورييه وحيداً في قلب سلسلة من العواطف التي لم تصبح أبداً حقيقة.. لقد كان الوحيد الذي يسمع ويجمع أصوات لغة جديدة من «الانسجام».. هو وحده كان يملك مفاتيح «أبجدية طبيعية مجهولة».. لغة منضبطة الإيقاع على أصوات الطيور وعلى ضوضاء أشياء أخرى طبيعية.. وبينما أمضى حياته كلها منكراً القدر وحميمته، أو على الأقل احتمالية التعاسة والحظ السيء، وفي الدفاع عن فكرة حياة الشراكة المجتمعية ضد أنانية عصره، مات في عزله وحيداً.

كاتب من مصر

إشكالية المنفى والعودة في رواية «القادِم من القيامة» لوليد الشرفا

فراس حج محمد



تمتاز رواية «القادِم من القيامة» بانتهاجها أسلوباً تجريبياً يشارك كلاسكية البناء في الرواية الفلسطينية، وإن بقيت تطرح الأسئلة ذاتها السياسية المعهودة في السرد الفلسطيني الذي يتناول القضية الفلسطينية، ولكن باتصال مع مسائل فلسفية وثقافية، تفرض نفسها على المثقف ليناقدشها من وجهة نظره، فيودعها الفن الروائي.

تطرح الرواية إشكالية المنفى والخروج من الوطن والعودة إليه في ظروف غير طبيعية، كما كان الخروج غير طبيعي، وهذه الإشكالية تحوّلت إلى ثيمة إبداعية عند كثير من الأدباء الفلسطينيين، بدأها ربما الشاعر محمود درويش في أشعاره المبكرة، عندما قال:

«وأبي قال مرة:

الذي ما له وطن

ما له في الثرى ضريح

ونهباني عن السفز» (المجلد الأول، قصيدة أبي، ص 140). وتكررت بعد ذلك عند غيره من الأدباء من شعراء وروائيين، وسبق للتأقّد عادل الأسطة أن ناقشها في مقالة له نشرت في صحيفة الأيام (2017/11/26)، وأتى على كثير من الأعمال الأدبية التي طرحت شعار «هنا باقون». وفي هذه الرواية ثمة ساردان؛ منفي ومقيم، يتنازعان نظرتين مختلفتين، أحدهما يأبى الخروج من الوطن مهما تردّت أحواله، والآخر ينعم نعيماً زائفاً بالمال والنساء وتأسيس الشركات والغوص في أحضان بلد وحضارة كانت سبباً في شقائه، ليبدو فرداً ناجحاً ضمن سياق النظام الرأسمالي الذي وقر له كل أسباب العيش بحرية.

في «القادِم من القيامة» ثمة صوتان رواييان يتناوبان السرد بضمير «أنا»، وأحياناً يتداخلان، فيصعب تحديد أحدهما، إذ تعمّد الكاتب هذا التداخل، وهما يقصان حكاية الوطن، وما آلت إليه أوضاعه بعد فشل الثورات الفلسطينية، وربما فشل المشروع الوطني برمته من أن يحقق غاياته المرجوة، وتحول إلى وطن من ورق على الورق، بألقاب زائفة ليس فيها معنى للكرامة الوطنية، بلد، كما تقول الرواية: «كلها عايشة بالشرق والشحدة» (ص 141)، بل أبعد من ذلك، «نحن نموذج فريد من صناعة الهزيمة» (ص 142)، وتتصارع ونهول من أجل كيس من الطحين. وطن تحوّل فيه الجميع إلى فقراء، وأصبح ثورتيّ الأمس هم المستغلون واللصوص.

تلوذ البنية الروائية التي تقترب من «الفتازيا» والغرائبية بعدة وسائل لتحقيق دراميتها، للكشف عن لواقعية الحاضر المأزوم؛ بدءاً باللغة التي تجنح إلى العبارات



مaysa محمد

المنطقي، كما أنّ فيه انحيازاً واضحاً للغة السرد التي هي بالضرورة، سياقياً وواقعياً، لغة قائمة على العقل والمنطق، ولا تجنح إلى الخيال والمبالغات. وكأنّ مصيبتنا الحضارية هي في الشعر وقوله بوصفه نسفاً ثقافياً مسؤولاً عمّا نحن فيه من تردّد وتخلّف، كما يقتر ذلك التأقّد السعودي عبدالله محمّد الغدّامي في كتابه «التقد الثقافي»، فيرى أنّ الثقافة العربية تمتاز بعدة مظاهر نسقية أهمّها كما يقول «تغييب العقل وتغليب الوجدان، وهذه أخطر الحيل البلاغية والشعرية، وجرى عبرها تمرير أشياء كثيرة لمصلحة التفكير اللاعقلاني في ثقافتنا، وفي تغليب الجانب الانفعالي» (التقد الثقافي، الغدّامي، ص 83).

هذه النظرة للشعر اختلقت في الفصل الأخير من الرواية لتصبح مغايرة تماماً لهذه الصورة، فيلوذ السارد إلى الشعر، ويطلبه، ويتمنى لو كان شاعراً: «أه أه، أين الشعر الآن؟ أه لو كنت شاعراً يا صديقي، لأنشدتك على مسامع الكون، وجعلت جسدك استعارة للحياة من الموت» (ص 167). بل إنّه يرى في «الشعر شاهدنا المطلق على إنسانيتنا». فهل تراجع السارد عن موقفه ضدّ الشعر والانحياز للعقلانية أم أنّه كان مأخوذاً بثقل اللحظة الوجدانية التي كان يراها أمامه صارخة، حيث صديقه المصّرّج بدماهه؟ إنّها ربّما حالة لا ينفج فيها غير الشعر والاتجاه له، فهي حادثة «لا بدّ أن تحوّل إلى شعر لتخلد» (ص 166).

على الرّغم من أنّ المتن الروائي قائم على مفارقة أكبر من ذلك، فالسارد المنفيّ يكثر من الاستشهاد بالشعر، ويبرز في لغته أنّ ثقافته شعرية في جانب كبير منها، ما يعزز انتماءه إلى بلد وحضارة تعشق الشعر والمبالغات، بل إنّها بلد/وطن فرضت عليه الظروف أن يظلّ خيالياً شاعرياً يعيش الشعر ويصنعه، لعلّه بذلك يستطيع قهر كلّ عوامل التخلّف والتردي أو على أقلّ تقدير التّصالح مع هذا الواقع، ما يشكّل نوعاً من الهروب نحو الأدمعقول تجنّباً للمصادمة مع

أفكار أكثر ما يستعري الانتباه، وقد اتّفق الساردان على وصف ذلك الشاعر بالبشاعة والشؤء، ليتضح من خلال الحديث عنه، أنّه شخصية تفارق طبيعة الشعر، وما يجب أن يكون عليه «الشاعر» من صفاء ونقاء، هذه الشخصية التي تحمل مفارقة بليغة، لها دلالتها النصّية، فقد بدا السارد المنفيّ ضدّ هذا الشاعر يقول «كان صديقنا يكره الشعر لأجله، وكان يردّد: لا أدري ما الفائدة من كلام يكتبه في الغالب أناس مرضى تافهون يريدون من الناس احترام شذوذهم. كان يقول وماذا يعني ذلك، كلّ الكلام الموزون هذا لا يكفي لإطعام عصفور» (ص 29). يبدو أنّ هذا الكلام ينم عن واقعية ما بعيداً عن ارتباط الحديث بالشاعر المذموم هنا، إنّ مضمونه يعود مرّة أخرى لبيبرز على لسان المرأة الفرنسية التي رأت خلال حوارها مع السارد المنفيّ «أنتم هكذا تخلقون شعراء، أكثر من عشر سنوات لم تمح منك هذه البلد أصلك»، وتوضّح قولها «تحبون الشعر والمبالغات» (ص 118).

إنّ ما طرحه المتن الروائيّ من النّظر إلى الشاعر يعود إلى مناقشة عميقة، مختلفة، ما بين ثقافتين وحضارتين وعقليّتين، وكأنّ السارد الذي يفصح عن امتلاكه «لغتهم» ونمط تفكيرهم بوصفهم آخر مختلفين عنه، ما زال ينتمي إلى ثقافة تحبّ المبالغة والشعر، والبعد عن العقلانية والتّفكير

القصيرة، والتّقطيع السينمائيّ للمشاهد الروائية، وانتقالها من جغرافيا إلى أخرى دون أن تشير إلى ذلك، وكأنّ كلّ الأمكنة أصبحت مكاناً واحداً؛ لا فرق بين المنفى والوطن، وتلجأ الرواية إلى توظيف الرّسائل والحلم، باعتبار الحلم إحدى وسائل الغرائبية القائمة على توقّع الكارثة قبل حدوثها، ممّا يجعل البناء الروائيّ مكثفاً يحيل القارئ إلى نظريات التحليل الاجتماعيّ والسياسيّ والدراسات الثقافية، وحتى التّفسيّة؛ لتأويل هذه الحالة الملتبسة و«الفريضة» التي وصلت إليها الشخصيات الروائية بوصفها معادلاً موضوعياً يحيل إلى واقع مأزوم.

ما يلتفت النّظر أيضاً في هذه الرواية أنّها قائمة على تنميط الشخصيات قصداً، فلا أسماء، ولا أوصاف لها، إلّا ما ندر، فليس هناك أسماء للشاردّين البطليين في الرواية، ولا لصديقهم الشهيد الموصوف في الرواية أوّلاً بصفة «الشيخ»، ثم يتحوّل إلى «الشهيد» ولا لـ«الشاعر» المستغلّ الانتهازيّ المشكوك بثوريّته وإخلاصه، وكذلك شيخ الجامع. عدا شخصيتين الأولى هي «عائشة» زوجة الشهيد و«الكامل»، وفي هذا التنميط للشخصيات يجعلها أكثر قدرة على حمل الفكرة المراد لها أن تحمل قضية شائكة وصل إليها الوطن الذي غدا حالة فريدة من الضياع والجنون أيضاً، وليس فقط حالة «فريدة من الهزيمة». لعلّ شخصيّة «الشاعر» وما يتّصل بها من

واقف مرير لا يستطيع أن يفعل فيه شيئاً. لقد بدت الشخصيات بالمجمل أيضا شخصيات مأزومة تعاني من صراع الذات أولاً، والصراع مع الآخر ثانياً، وصراعا مع الوجود كذلك، فثمة أزمة في حياة الشخصيتين الرئيسيتين الساردتين، فالسارد المنفي يعاني من أزمة حضارية استشعرها خلال وجوده في بلاد الغرب، وظهر ذلك من خلال حوار مع صديقه الفرنسية، كما أنه يعيش أزمة نفسية وصراعا ذاتيا نتيجة فشله في الحب مع «ياسمين» الفتاة التي أحبها في «بلاد الأنبياء»، فرأى كل النساء هناك حيث يقيم، نسخا لأصل ضاع منه، كما أن السارد الثاني صديقه المقيم في الوطن يعاني من أزمة وصراع ذاتي مرير جزاء ما يشاهده وما يعيشه «هنا»، ولكن ثقة فارقا بينهما، فصديقه المقيم ينهي صراعه بطريقته؛ فيستقبل من عمله، موضحا سبب تلك الاستقالة بقوله «إنني وبعد سنوات من خدمة الوزارة وجدت أنني أمارس دورا مزدوجا في تعمييق حالة التراجع والفساد، لأننا نقوم بدور شاهد الزور، لأننا لسنا وزارة ولا نملك أي قرار». (ص159)

إنها مسألة تحيل إلى وعي متقدم لدى هذه الشخصية التي وصلت إلى مرحلة مساءلة الذات واتخاذ قرارها الأخير حتى لا تكون «شاهد زور» على قضية كبرى كالقضية الفلسطينية، وهو يرى الفساد يمزج في جسد الوطن، ويتجزعه المواطن ذلاً يومياً. لقد استعان الزوائي وليد الشرفا في هذه الرواية بمخزونه الثقافي المتنوع والمفتوح على ثقافات متعددة، بدءا بالتصّ الديني واستحضاره على لسان شخصياته، محاولا فضح السلوكيات البشرية المتمترسة خلف المقولات الدينية، ومنها تبرير «عائشة» لزواجها من «الشاعر»، وتبرير أفعال شيخ المسجد الذي كان يزور بنات الشيخ المتوفى متذرعاً بالصدقة الخفية.

وحضر في المتن الزوائي كثير من المقاطع لأغانٍ شعبية فلسطينية، ومقاطع لأهم

كلثوم وفيروز وبعض من مقولات الشاعر محمود درويش، والمنتبي، وظلال من معلّقة طرفه بن العبد، ونزار قبّاني، وخاصة قصيدة «قارئة الفنجان» مغناة، معيدا في مواقع متعدّدة هذه الجملة «وسترجع يوما يا ولدي مهزوما مكسور الوجدان»، وهذا ما تحقّق في نهاية الرواية؛ حيث كانت عودة السارد المنفي حزينا فاقدا لصديق طفولته،



تزر هذه الرواية بالكثير من الدلالات التي تستدعي الوقوف والإشارة إليها، لعلني أفلحت في مناقشة بعضها في هذه الوقفة التي لن تغني عن قراءة الرواية بكل تأكيد، بل ربما ستدفع القارئ إلى الاشتباك مع مقولاتها، والاسترسال مع حكايتها كشاهد حي على وطن يضع بلا هوادة ولا رحمة، حتى لا نتحول جميعنا كتابا وقراء ومثقفين إلى شهاد زور



لقد عاد «مهزوما مكسور الوجدان» حقا. كما لم تتخلص الرواية من أفكار الناقد الفلسطيني إدوارد سعيد، لا سيما في مقولاته حول الاستعمار والإمبريالية ونظرة الغرب للشرق، وقد برز ذلك واضحا في حوار السارد المنفي مع صديقه الفرنسية، وبدا حوارها معها مسترسلا عكس بقية الحوارات

في الرواية التي جاءت مقتضبة وقصيرة، وتنتهي على عجل. استهلك هذا الحوار عدة صفحات (151-156)، وفيه مناقشات فكرية تشير إلى المقولات التي طرحها الناقد سعيد في كتبه. عدا ذلك ما يلاحظه القارئ من ظلال لروايات أخرى، وأهمها رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح وقضية البطل الإشكالي «مصطفى سعيد» الذي التقى مع السارد المنفي في جوانب كثيرة، لعل أبرزها إقامة علاقات نسائية كثيرة، مع أنّ السارد في «القاد من القيامة» كان سلوكه رد فعل تعويضي على خسارته لحبيبته «ياسمين»، أمّا «مصطفى سعيد» فكان سلوكا انتقاميا على طريقته من الاستعمار البريطاني. كما يلمح القارئ تأثرا بغسان كنفاني وروايته «رجال في الشمس»، وخاصة في المشهد الذي تظهر فيه الساعة، فقد أخذ السارد المنفي ساعة صديقه الشيخ، حيث كان حاضرا عند استشهاده، كما أنّ «أبا الخيزران» قد استولى على ساعة «مروان» أحد الثلاثة الذين قضاو نحبهم في رحلة التهريب. ثمة إشارة خفية هنا إلى الخيانة، فليس أعظم من أن يخون الثائر وطنه ويهرب بعيدا، باحثا عن مجد شخصي، وهذه فكرة رواية غسان كنفاني أيضا، ولكن هيهات له أن يجد راحته، إن الاستيلاء على الساعة ربما دلالة تشير إلى مصادرة الوقت، وتحول من مرحلة إلى أخرى، كأن أخذ ساعة الشهيد مصادرة لزمانه، فلم يعد موجودا.

تزر هذه الرواية بالكثير من الدلالات التي تستدعي الوقوف والإشارة إليها، لعلني أفلحت في مناقشة بعضها في هذه الوقفة التي لن تغني عن قراءة الرواية بكل تأكيد، بل ربما ستدفع القارئ إلى الاشتباك مع مقولاتها، والاسترسال مع حكايتها كشاهد حي على وطن يضع بلا هوادة ولا رحمة، حتى لا نتحول جميعنا كتابا وقراء ومثقفين إلى شهاد زور.

كاتب من فلسطين

أسباب الانتفاضات العربية منحى سياسي خلافي جديد

حواس محمود



يشير محرر كتاب «شرح أسباب الانتفاضات العربية» الصادر عن شركة المطبوعات للتوزيع والنشر - بيروت - مؤلفه مارك لينش إلى أن كتابه هذا يعود في ولادته إلى شهر مايو 2011 في المؤتمر السنوي لبرنامج العلوم السياسية الشرق أوسطية الذي يديره في جامعة جورج واشنطن أي بعد مضي أشهر قليلة على اندلاع الانتفاضات العربية وكانت ورشة العمل قد ضمت أكثر من ثلاثين عالما وعالمة متخصصين بشؤون الشرق الأوسط إلى جانب ستة متخصصين بسياسات مناطق أخرى، وبعد تلك المناقشات دعا مارك المشاركون إلى تقديم مقترحات تبلورت وتمخض عنها الكتاب الحالي، ومن ثم عقدت مجموعة صغيرة العدد، من ضمنها كثير من مؤلفي هذا الكتاب، مؤتمرا في الجامعة الأميركية في القاهرة لمناقشة الثورة المصرية، قامت بتنظيم مجموعة «برنامج العلوم السياسية الشرق أوسطية» بالتعاون مع ليزا أندرسون ثم مناقشة فصول مسودة الكتاب في المؤتمر السنوي للمجموعة في مايو 2012 وفي أكتوبر 2012 أيضا خلال ورشة عمل في جامعة جورج واشنطن، حيث أجريت مقارنة بين الانتفاضات العربية والثورات التي قامت بعد انحلال الاتحاد السوفيتي.

يحدد مارك لينش في مقدمة الكتاب ثلاثة أهداف أساسية هي:

أولا: ثمة سعي للجمع بين التحليل الأمثل في حقل العلوم السياسية للعوامل المتصلة بتغيير النظام والسياسات الخلفية.

ثانيا: إجراء مقارنة بين الانتفاضات الثورية التي حصلت ومثيلاتها الواقعة في مناطق أخرى وحقب زمنية مختلفة.

ثالثا: تجنب التأويلات الأحادية الأسباب أو تلك متعددة الأسباب والتدقيق جيدا في النطاق الواسع من اللاعبين الفاعلين الرئيسيين والقطاعات والقوى البنوية التي تؤثر في رسم سياسات المنطقة.

يشير لينش في المقدمة إلى وجود احتجاجات شعبية قبل عام 2011 ولكن كانت دون حجم وزخم الاحتجاجات الواسعة عام 2011، إذ كانت هذه الاحتجاجات هائلة في حجمها بحيث ضمت شرائح في المجتمع لم تشترك سابقا في الحركات الاحتجاجية، وشكلت صلة وصل بين شرائح من المحتجين ظلت في السابق معزولة بعضها عن بعض، وكان مياغتا بحيث بدأت الحركات الاحتجاجية في حدها الأدنى، ثم بين عشية وضحاها باتت زلزلا وطنيا أخذ الجميع على حين غرة، وغالبا ما كان المحرك - وإن لم يكن دائما - لاعبين جددا في الحركات الاحتجاجية فئة «شبابية» تمتاز بوعي ذاتها قوامها الحراك الاجتماعي المعتمد على وسائل مميزة (وسائل الإعلام الاجتماعية والرسائل النصية القصيرة ولجان التنسيق الشعبية) لتحدي القوانين والخطوط الحمراء للعمل السياسي التقليدي، كما أن هذه الفئة ساهمت في تحريك قطاعات وفئات لم تجيش سابقا وجلبها إلى الشارع، وخصوصا الطبقة المتوسطة المدنية التي بقيت قبل ذلك متمسكة بموقفها المحافظ، ونأت بنفسها عن أي شكل من أشكال الاحتجاجات السياسية، وهناك صفة أخرى مهمة أيضا تمثل في طبيعة الحراك الإقليمية المتأثرة على نحو واضح بتمدد التظاهرات من دولة إلى أخرى، وابتاع أحداث التحرك الاحتجاجي من منظور أوضاع كل دولة بمفردها، بل تفجرت جميع هذه الأحداث بشكل متزامن تقريبا على الرغم من الفوارق الداخلية بينها، فقد تبين وجود طرائق وأدوات مشتركة من العمل النضالي، فاستخدمت مثلا شعارات متطابقة وجعلت من صلوات يوم الجمعة ناطا مركزية له أيام الغضب» واحتلت مراكز مدنية حيوية ومن دون إعطاء الحكم مسبقا على هذه السمات المشتركة.

ويشير دانيال برومبيرغ الذي يقدم مقاله الموسوم

عادل داود



«نظريات التحول» - الفصل الثاني من الكتاب - إلى أنه من غير المرجح أن تتحقق عملية التحديث بنسختها العالمية في عالم عربي تحكم فيه، وبنحو جلي لا يرقى إلى الشك، انتماءات دينية أو إثنية أو قبلية تغلب عليها صفة الخصوصية بامتياز ويستخلص مؤلفو الفصل الثالث في مقالة بعنوان «الرواج والبرهنة» نتائج متعددة من مقارنة شملت ثلاث موجات من الحركات الشعبية ضد حكام سلطويين: أولا: أن انتفاضة تونس لم تتوافق مع ملامح الدول التي استهلكت الانتفاضات السابقتين والأوراسية إلا جزئيا. ثانيا: أن بواعث عملية الرّواج في الحركات

الأولى كانت مماثلة لما حصل في دول الشرق الأوسط وشمال أفريقيا. بالنسبة إلى الحركة الاحتجاجية التونسية التي انتقلت إلى مصر بالذات بسبب أوجه الشبه بين الدولتين، ومن نواح عديدة كانت مصر أقرب إلى أوائل الدول المنتفضة من تونس من حيث خاصيات كل منهما، وكانت مصر في موقع مثالي، كما كانت حال ألمانيا الشرقية وصربيا، مكنها من تعديل الابتكار، ولهذا السبب ولنجاح التظاهرات فيها، كانت مؤهلة أيضا لنقل الدينامية إلى بلدان كثيرة أخرى في المنطقة، وأخيرا وفيما كان نسق الحدث المبتكر تسلسليا في الموجتين الأوروبية والأوراسية تم اقتباسه

في دول متعددة في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا على نحو متناثر، أضيف إلى ذلك أن النقطة الأساسية في الانتفاضتين السابقتين تحورت حول السؤالين التاليين: متى تنضم بلاد أخرى إلى الانتفاضة؟ وهل ستضم إليها؟ وقد تحددت الإجابة في حجم المعارضة وخبرتها، إلا أن هامش المناورة كان متاحا لدول الشرق الأوسط وشمال أفريقيا -اقتصاديا وأمنيا- على العكس من دول أوروبا والأوراسيا التي حدثت فيها الانتفاضات (ما عدا صربيا، وهذا مثير للاهتمام). وعليه يمكن القول إن دور المعارضة في الموجتين الثورتين السابقتين كان محوريا أكثر من دور المعارضة في دول الشرق

الأوسط وشمال أفريقيا.

ويتناول ستيفن هيدمان رينود ليندر في الفصل الرابع «المنحى السلطوي والثورة المضادة» موضوع التعلم السلطوي، إذ عندما تكشفت الانتفاضة السورية للعيان لم تعد التطورات في مصر وتونس الباعث على عمليتي التعلم والتكيف اللتين اعتمدهما بشار الأسد ودائرته الضيقة، بل كانت التجربة الليبية هي التي اتخذ منها نظام الأسد أهم العبر والتي انطوت على العوامل المهلكة للنظام وعلى مسارات مؤدية إلى إطاحة النظام اعتبر اتخاذ تدابير وقائية لإبطالها أمراً بالغ الأهمية، وقد بدت جلية أهمية النموذج الليبي بكونه الأساس لعملية التعلم، التي بنى عليها نظام الأسد. ويتحدث لينش في الفصل الخامس «وسائل الإعلام القديمة والحديثة» فيشير إلى حصول الثورات العربية في أجواء تغطية إعلامية واسعة النطاق عبر وسائل التواصل الاجتماعي (فيسبوك وتويتر) مع وسائل إعلامية إذاعية وتلفزيونية تقليدية مثل القنوات الفضائية والصحافة، كل هذه الوسائل أوجدت مساحة إعلامية مشتركة ومتكاملة بصورة استثنائية ومؤثرة، فالنخبة الشبابية التي كان ينظر إليها سابقاً على أنها ضئيلة الحجم والتأثير أثبتت أنها شريحة عريضة ومؤثرة من شرائح مجتمعات الشرق الأوسط، وكان للشباب قدرات ديناميكية للتخلص من الرقابات عبر استخدام الوسائل التكنولوجية والإنترنتية بذكاء للالتفاف على الرقابات التقليدية والحديثة معا.

الفصل السادس «العلاقات البيئية العربية والنظام الإقليمي» لكيرتيس ر. ريان يركز على العلاقات الدولية للنظام الإقليمي العربي ولا سيما التفاعل بين الديناميات الداخلية والخارجية، ويشير إلى أن من يحكم الدول العربية هي الأنظمة ولا يمكن اعتبارها دولاً، وأن طابع هذه الأنظمة أمني صرف، وأن المظالم الاقتصادية كانت سبباً كبيراً للانتفاضات العربية، وأن الوضع

السوري قد أثر على عموم المنطقة وأحدث استقطاباً دولياً وإقليمياً متنازعا من خلال تحالفات إقليمية ودولية مع طرفي النزاع في سوريا: المعارضة -وبالتالي الشعب- والنظام.

الفصل السابع هو «دول ومصريون» لكليمينت م. هنري ويشير إلى أن هناك علاقة طردية بين الدول المتقدمة نسبياً وترسخ مكانة القطاع الخاص نسبياً في المنطقة العربية، وربما كان ذلك لأن حقوق الملكية مؤشر رئيسي على «الدولة»



من يحكم الدول العربية هي الأنظمة ولا يمكن اعتبارها دولاً، وأن طابع هذه الأنظمة أمني صرف، وأن المظالم الاقتصادية كانت سبباً كبيراً للانتفاضات العربية، وأن الوضع السوري قد أثر على عموم المنطقة وأحدث استقطاباً دولياً وتحالفات إقليمية ودولية مع طرفي النزاع في سوريا: المعارضة -وبالتالي الشعب- والنظام



وكذلك هي الضامن للنشاط الاقتصادي كما يتوافر لدى الدول الأكثر تقدماً مثل المغرب وتونس ومصر أكثر القطاعات الخاصة شمولية وهو ما يشير إلى مستوى تقديم

خدمات الائتمان المصرفي في تلك الدول. الفصل الثامن هو «الجيش العربية» لروبرت سبرينغبورغ ويشير إلى أنه بالرغم من تضائل عدد الدراسات المعنية بالجيش العربية وبالعلاقة مع الفئات السياسية المدنية بعد منتصف العقد السابع من القرن العشرين، فقد تنامي عدد الدراسات التي تناولت الدكتاتورية العربية وبينت بعض هذه الدراسات بالحجج والبراهين اتصاف الأنظمة الدكتاتورية في الشرق الأوسط بتركيز السلطة في يد الجيش والنظاميين الأمني والمخابراتي الملازمين لها دائماً، ترابطاً مع الاختراق المقنع لسائر مكونات الدولة والمجتمع والقطاع الاقتصادي، كما أن المنطقة العربية هي الأقل قابلية للدمقرطة وبالتالي، وبحكم التعريف هي المنطقة التي تملك أقل قدر من الرقابة المدنية على العسكر.

الفصل التاسع «الجغرافيا السياسية» لجيليان شويلدروريان كينغ يريد ه أن يبين قيمة المكان في العملية السياسية، ويشير إلى الساحات التي كان يتجمع فيها آلاف المحتجين إبان الثورات العربية ومدى أهميتها السياسية. كما أن تضمين الجغرافيا السياسية في التحليل لا يجيب على كل الأسئلة بل يساعد في استكشاف جملة من الأسئلة البارزة في الثورات العربية: لماذا تبدأ بعض حالات التعبئة في المحيط قبل أن تتحرك باتجاه المركز؟ كيف تمهد برامج التنمية الاقتصادية الطريق للاضطراب والإقصاء وغير ذلك من ضروب الفصل بين فئات السكان الذين كان يمكنهم أن يتفاعلوا بصورة مباشرة لولا ذلك؟ كيف تساهم فضاءات التواصل الاجتماعي في التقريب بين المحتجين رغم تباعد مسافات تواجدهم الأساسي؟

الفصل العاشر هو «الحركات والمنظمات العمالية» لفيكي لانغور يشير إلى أنه كما كانت الحال في كثير من التحولات في أميركا اللاتينية وأوروبا الشرقية وأفريقيا، أدى العمال أدواراً محورية في الانتفاضات

التونسية والبحرينية وحشدوا بقوة في الأيام الأخيرة من الثورة المصرية، في حين أن حالي المغرب والجزائر تثبتان أن قوة النقابات العمالية واستقلاليتها لا تهيئانها تلقائياً للتعبئة لتحقيق الديمقراطية.

الفصل الحادي عشر «الحركات الإسلامية» لكوين ميتشام يبين تأخر وتردد الجماعات الإسلامية في الالتحاق بالاحتجاجات الشعبية التي ظهرت عام 2011 وهي قد سلكت هذا السلوك لأسباب استراتيجية واستفادت بشكل كبير من الإصلاحات السياسية وعمليات انتقال الأنظمة، وأتاحت الجماعات الإسلامية من خلال عدم قيادتها للمظاهرات بشكل عام بتعريف التعبئة السياسية في مصطلحات وطنية فضفاضة مما ساهم في نجاح الثورات الشعبية في تونس ومصر وليبيا في تحقيق أهدافها، لكن عندما يشارك الإسلاميون في الحكم ستدفع عملية الحكم الأحزاب الإسلامية المنتخبة إلى اتخاذ قرارات صعبة قادرة على تعقيد هويتها الإسلامية وتؤدي إلى عدم رضا التقليديين الذين انتخبوا هذه الأحزاب، كما قد يؤدي إلى الغموض في البرامج السياسية، حيث يتم غالباً التغاضي عن الحلول المحددة على أساس السياسات للمشاكل الاجتماعية والسياسية لصالح الشعارات والقيم الدينية، ولا يفوت المؤلف الإشارة إلى سقوط نظام مرسي الإسلامي في مصر بعد أن أطاحت به المؤسسة العسكرية.

الفصل الثاني عشر «الانتخابات» لإيلين لاسيت يشير إلى أن الانتخابات في العالم العربي قد أثرت على عمليات توطيد الأنظمة الاستبدادية وانهيائها وتحولها، وعلى النقيض مما يقال تقليدياً إن الانتخابات كانت «بلا جدوى» قبل الانتفاضات العربية وأصبحت مهمة في أعقابها، فإن الانتخابات أدت أدواراً مهمة ومختلفة قبل الأزمات السياسية التي نشأت بالتزامن مع الانتفاضات العربية وفي ردود الأنظمة على هذه الأزمات وربما في النتائج التي تلت ذلك.

الفصل الثالث عشر «الأنظمة السياسية

المفضلة لدى الجماهير العربية» لمارك تيسلرومايكل روبينز ينطلق من نتائج استطلاعات مقياس التغييرات العربية التي أجريت في 2010-2011 والتي تشير إلى أن شرائح واسعة من الجماهير في معظم البلدان العربية لا تفضل الديمقراطية فحسب، بل تفضل أيضاً نظاماً سياسياً لا يؤدي فيه الإسلام دوراً رئيسياً، وذلك على الرغم من عدم وضوح درجة ارتباط الماضي بهذا التغيير، وعلى الرغم أيضاً من



عندما يشارك الإسلاميون في الحكم ستدفع عملية الحكم الأحزاب الإسلامية المنتخبة إلى اتخاذ قرارات صعبة قادرة على تعقيد هويتها الإسلامية وتؤدي إلى عدم رضا التقليديين الذين انتخبوا هذه الأحزاب، كما قد يؤدي إلى الغموض في البرامج السياسية، حيث يتم غالباً التفاضل عن الحلول المحددة على أساس السياسات للمشاكل الاجتماعية والشعارات والقيم الدينية



الانتصارات الانتخابية للأحزاب الإسلامية في تونس ومصر. الفصل الرابع عشر «المواقف السياسية

للجماعات الشبابية» لمايكل هوفمان واماني جمال يشير فيه المؤلفان إلى أن المعلومات التي بين أيديهما تفيد بأن التعبئة الشبابية ضد الأنظمة السياسية المختلفة لم يكن محركها الأساسي «الشكوى» من النظام لأن الشباب كان أكثر ميلاً إلى الشعور بالرضا عن الأنظمة الموجودة مقارنة بمجموعات أخرى، (وهذا بحد ذاته يناقض دراسة تقرير التنمية الإنسانية العربية لعام 2016 الصادر عن الأمم المتحدة والذي يذهب إلى أن الشباب هم الشريحة الأكثر عدم رضا من باقي شرائح المجتمع - كاتب السطور)، لكن المؤلفان يوصيان بضرورة دراسة وضع الشباب العربي بإجراء مقارنة بين الظروف قبل وبعد الربيع العربي لدراسة التغييرات التي أدت إلى وقوع أحداث الربيع العربي وكذلك أثر الربيع العربي نفسه في هذا الصدد.

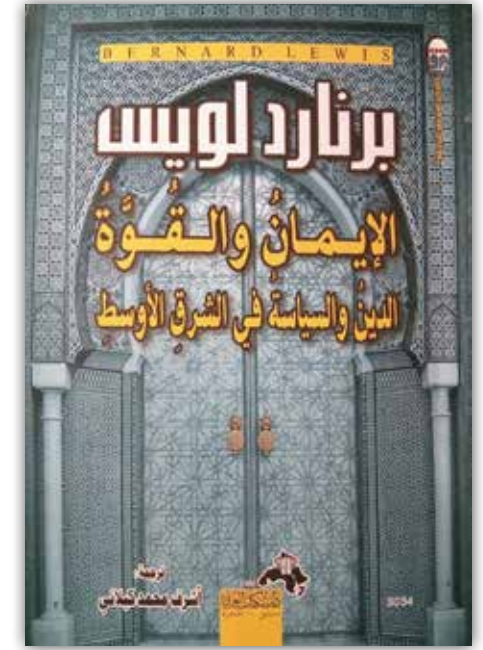
الفصل الخامس عشر «الثورات الدستورية والمجال العام» لثانان ج ز براون يشير إلى أنه توجد في جميع أنحاء العالم العربي اختلافات كبيرة في حيوية المجال العام وجدوى المؤسسات الدستورية والإجراءات التي تساعد الباحثين في فهم بعض الأنماط التي ظهرت في خضم اضطرابات عام 2011، ومن المؤكد أن من الممكن توصيف العملية التي جرت في مصر من حيث كونها مماثلة بالبحث العالمي للنقاشات السياسية المعاصرة في تركيا بين النخب الدينية والعلمانية.

كاتب من فلسطين

مارك لينش: يحمل إجازة من جامعة ديوك وماجستير ودكتوراه من جامعة كورنيل، بروفيسور في العلوم السياسية والشؤون الدولية في جامعة جورج واشنطن، مدير معهد الدراسات الشرق أوسطية، وعضو بارز غير مقيم في مركز الأمن الأميركي الجديد، وله مدونة إلكترونية ينشر فيها كتاباته حول السياسة الخارجية، له العديد من المؤلفات والبحوث والدراسات حول عدة قضايا في الشرق الأوسط والعالم.

هكذا يفكر الغرب برنارد لوس: الإسلام خطر

ناهد خزام



يتساءل المفكر الأميركي برنارد لويس في كتابه «الإيمان والقوة».. الدين والسياسة في الشرق الأوسط» حول قابلية الحرية ذات الطابع الغربي للنقل إلى ثقافات أخرى، وبالأخص إلى العالم العربي والإسلامي. وهو في سبيل الإجابة عن هذه التساؤلات يتتبع مصادر الاختلاف والتوافق بين الثقافتين الإسلامية والغربية عبر استعراض التاريخ المشترك لكل منهما، هذا التاريخ المليء حسب رأيه بالصراعات والصدام، وهو يخلص في النهاية إلى أن مصدر هذا الصدام ناتج من أوجه التقارب والتشابه في العديد من المناحي وعلى رأسها الناحية الدينية، حيث تتداخل العديد من التفاصيل المشتركة بين كلاً الديانتين المسيحية والإسلامية، وكان هذا التدخل حسب رأي لويس مدعاة للصراع حول أحقية كل منهما بالإيمان الحقيقي والتفسير الخالص للعديد من التفاصيل المتعلقة بطبيعة كل ديانة على حدة.

الكتاب

الذي صدرت ترجمته العربية حديثاً عن دار الفكر العربي في القاهرة يعد أحد أكثر مؤلفات برنارد لويس إثارة للجدل بسبب ما يتضمنه من آراء تخص مستقبل العلاقة بين الثقافتين الإسلامية والغربية، وكذلك بسبب تأثير هذه الآراء على صناعات القرار في الغرب، وخاصة في الولايات المتحدة الأميركية، إذ يعد لويس واحداً من بين أكثر المفكرين الغربيين الذين تناولوا الثقافة والتاريخ العربي والإسلامي وتلقى أفكاره قبولاً واسعاً لدى صناعات القرار الغربيين. فقد عمل لويس لسنوات كأستاذ فخري لدراسات الشرق الأوسط في جامعة برنستون. وهو باحث ورائد في التاريخ الاجتماعي والاقتصادي للشرق الأوسط. وعرف بصلاته القوية وتأثير أفكاره على صناعات القرار الأميركي. وتذهب المقدمة التعريفية للكتاب ومؤلفه إلى أن قراءة مؤلفات برنارد لويس «أشبه بعملية استكشاف للطريقة التي تفكر بها النخبة السياسية في أميركا، والآلية التي تعمل بها الإدارات في واشنطن» وتذهب المقدمة إلى حد القول بأن ما يحدث في المنطقة اليوم هو نتيجة الأخذ بما جاء في هذا الكتاب. فما هي طبيعة تلك الأفكار التي يقدمها لويس في كتابه؟

في حقيقة الأمر لا يخفي لويس في مؤلفه أفكاره العنصرية المتعلقة بالإسلام تحديداً حيث يحيل في البداية هذا التباين بين الشرق والغرب في فهمهما للعلاقة بين الدين والدولة إلى طبيعة الخلاف بين الإسلام من ناحية وبقية الأديان السماوية وغير السماوية الأخرى، إذ يرى الكاتب أنه في الوقت الذي يترسخ فيه مفهوم التمايز بين الدين والدولة بين بقية الأديان لأسباب يرجعها إلى ملائمتها نشأة كل دين على حدة، يتفرد الإسلام وحده بين هذه الديانات بنفي هذا التمايز، فدار العبادة والدولة كما يقول الكاتب هي شيء واحد ولا فرق بينهما، وليستا مؤسستين منفصلتين أو يمكن الفصل بينهما في الواقع. ومن هنا يذهب لويس إلى صعوبة تفهم الثقافة الإسلامية لهذا الفصل بين المؤسسة الدينية والدولة، وبالتالي إلى صعوبة تقبل الشعوب العربية والإسلامية لفكرة المواطنة أو الحرية بمفهومها الغربي. ولكن رغم هذه الصعوبة التي يفترضها لويس إلا أنه يعتبر فكرة نقل النموذج الغربي للمواطنة والحرية مسألة حياة أو موت للغرب إذ يقول «وأرى أن المحاولة صعبة، والنتيجة غير مؤكدة، لكنني أعتقد أنه لا بد من المحاولة. فإما أن تأتي إليهم بالحرية أو أن يدمرونا».

الإمبريالية هي الحل

يستعرض لويس في هذا الكتاب عدداً من الحلول المقترحة للتعامل مع العالم الإسلامي والشرق الأوسط على وجه التحديد باعتبارها منطقة عصية على تقبل مفاهيم الحرية

توفيق حميدي



بمعناها الغربي، غير أن هناك حلين يرى أنهما المسيطران تقريباً على صناعات القرار في الغرب فيقول «إذا نظرت في الأدبيات الحالية ستجد وجهتي نظر شائعتين في الولايات المتحدة وأوروبا. وتؤكد أولاهما أن الشعوب الإسلامية عاجزة. وتحظى وجهة النظر هذه بتأييد كبير جداً في إدارات ووزارات الشؤون الخارجية، وتعرف عادة بوجهة النظر المؤيدة للعرب، وهذا ليس بالمستغرب. ومن المؤكد أنها ليست مؤيدة للعرب بأي حال. فهي تكشف عن جهل بماضي العرب وازدراء لحاضرهم وعدم اهتمام بمستقبلهم. وطبقاً لوجهة النظر الثانية الشائعة، فالطرائق العربية مختلفة عن طرائقنا. ولا بد من السماح لها بالتطور وفقاً لمبادئ العرب الثقافية، لكنه من الممكن لهم كما الحال بالنسبة إلى أي شخص آخر في أي مكان آخر من العالم، وبمساعدة حكيمة من الخارج، وبخاصة

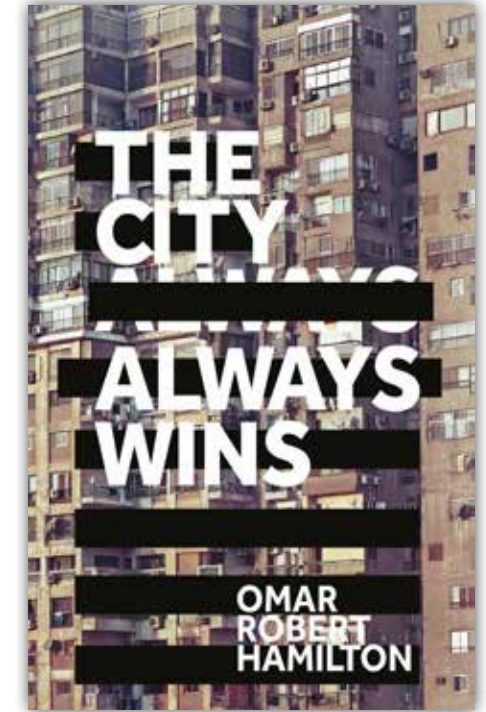
من الولايات المتحدة، إنشاء مؤسسات ديمقراطية من نوع ما. وتعرف وجهة النظر هذه بوجهة النظر الإمبريالية، وقد ظلت وجهة النظر الأخيرة موضع استهجان وإدانة شديدة»، ولا يخفي لويس تأييده لوجهة النظر الثانية في حقيقة الأمر فرغم إقراره في البداية بصعوبة «منح الحرية» ناهيك عن فرضها، إلا أنه يرى أن في استطاعة الغرب التدخل والمساعدة في إزالة العقبات، لا سيما مساعدة شعوب الشرق الأوسط في التخلص كما يقول من الأيديولوجية الفاشية الوافدة وأدوات الحكم الاستبدادي التي كبتت تقاليدهم الإسلامية الأقدم للحكم الشرعي المقيد والمسؤول. أما أكثر الآراء لفتاً في هذا الكتاب فتتمثل في ذلك التحذير الذي يكرره برنارد لويس مراراً في أكثر من موضع من هذا الخطر المتمثل في وجود الإسلام في الغرب والتزايد في عدد

المسلمين سواء من طريق الهجرة أو الزيادة الطبيعية. يقول لويس «وفي الوقت الحالي فالغالبية العظمى لهؤلاء المهاجرين أو العمالة الأجنبية المؤقتة وتأثيرهم السياسي محدود وإن كان في تزايد. لكن أبناءهم سيكونون مواطنين بالولادة، وسيكونون أوروبيين ويشعرون بذلك. وفي بريطانيا وفرنسا سيكونون مواطنين شرعيين؛ وحتى في ألمانيا حيث تختلف قوانين الجنسية نوعاً ما، لن يكون من الممكن على المدى الطويل إنكار حقهم في المواطنة التي سيرونها من حقهم. وسيكون لظهور شعب قوامه عدة ملايين من المسلمين الذين يولدون ويتلقون تعليمهم في أوروبا الغربية عواقب جسيمة لا يمكن التنبؤ بها بالنسبة إلى أوروبا والإسلام والعلاقات بينهما».

كاتبة من مصر

المدينة تنتصر «أحياناً»

هالة صلاح الدين



خاطب الروائي المصري علاء الأسواني جموع المتظاهرين في أحد أيام ثورة 25 يناير 2011 قائلاً «إن الثورة تشبه الوقوع في الحب»، وفاته أن يذكر أن الحب يتحول أحياناً إلى كراهية. وثورة لا تأتي بما وعدت به من خير لا تلبث أن ترتد إلى المرارة وخيبة الأمل ما قد يعتبره البعض خيانة للقضية أو ما اصطلح على تسميته بالثورة المضادة. إنه منحى ثوري مألوف على مدار التاريخ، ومنه نتذكر حادثة اقتحام الثوار لسجن الباستيل عام 1789 إيذاناً بانطلاق الثورة الفرنسية وصولاً إلى ما يسمى «برد فعل تيرميدور» وما تلا هذا القرار من إعدام لقادة الثوار والوثوب على الثورة وتجلياتها.

ولا نعهد روائياً يستبطن تمثلات ثورة إلا وخاطر بمزاحمة المؤرخين والتمثيل الحزفي للثورة ذاتها. هل تُعد البداية انتفاضة تمرّد تغقبها ردةٌ وعي شعبي تؤثر استقرار البلاد بديلاً عن الأناكثية الشعبوية؟ أهبذا الاختزال يصير الحكى الروائي؟ وللافتات حول هذا القصور حصر بعض الروائيين الثورة في وقائع زمنية معينة الحدود، ويقفز إلى ذهننا مثال الروائي البريطاني تشارلز ديكنز في روايته الأشهر «قصة مدينتين» في عام 1859.

آخرون أطلوا صدر الرواية لتتخطى المستقبل المرئي فتتوارى آيات الأزمنة وتذوب المسافات بين الواقعي والغرائبي ويفلت الروائي من شرك التصنيف المخلّ كما فعل الفرنسي غوستاف فلوبيير عام 1869 في رواية «التربية العاطفية» على ما التزم به في المجمل من استشراف واقعي.

أياً كان مفهوم النقاد عن تقصي مسار التيمة الثورية، فتورة 25 يناير نجحت حيناً وفشلت أحياناً. ونجدها في الحالتين وقد ضخت الأمل في حنايا صدور المصريين مثلما يحدثنا الروائي والسينمائي المصري عمر روبرت هاملتون الذي سلك طريق ديكنز في تدوير التاريخ الأخلاقي للثورة المصرية في روايته الأولى «المدينة تنتصر دائماً» (2017) الصادرة باللغة الإنكليزية عن دار فيبر وفير بلندن.

ورث هاملتون حب الأدب عن أبيه الناقد والشاعر البريطاني إيان هاملتون وأمه الروائية المصرية أهداف سوييف التي نشرت كتاباً عن ثورة يناير تحت عنوان «القاهرة: مدينتي، ثورتنا». وقد شارك الابن في تأسيس احتفالية فلسطين للآدب ومجموعة مصرّين في القاهرة. له فيلمان قصيران تُوجا بالعديد من الجوائز، وهما «ما يدوم» و«ولو أني أعرف أن النهر جف». ويكتب مقالات دورية في جريدة «الغارديان» ومجلة «لندن ريفيو أوف بوكس» عن الملامح الاجتماعية المرافقة للوضع السياسي في مصر عقب ثورة 25 يناير.

سؤال مؤرق

حين انتفض المصريون بميدان التحرير، هرع هاملتون على أول طائرة من واشنطن ليلحق بركاب الانتفاضة خلف المتاريس. ومن تجربة مشاركته في مراحلها الأولى أخرج مدينة «تنتصر دائماً». ورغم ما هضمه قلبها من حماسة الشباب البريء وشجاعتهم منقطعة النظر و«أحلام اليوتوبيا الساذجة» مثلما وصفها الكاتب الجنوب أفريقي حامل نوبل جيه إم كويتزي، يسجل هاملتون فشل الثورة



مزخرف. بمقدور مريم أن تسمع عبارات لا تزال تتشاحن في الخارج، ولكنها عهده إلى نفسها بمهمة في هذه الحجره، مع هذه المرأة، وهذه الجثث.

وهكذا تلح هذه الدراما الوثائقية علينا بمشكال من المشاعر تغطي طيفاً واسعاً من الحدة والتعاطف، يراها الناقد توبي ليتشج في جريدة «ذا وول ستريت جورنال» عملتين نادرتين في الأدب السياسي. وسعيّاً إلى هذه الغاية تفند أحداث بدلت تاريخ مصر الحديث، «لقد ظللنا نفعل الشيء نفسه منذ مئات السنوات. نسير في مسيرات، نقاتل، نغني، نموت، نتغير، نتنصر، نخسر. هذه المرة ستكون مختلفة. هذه المرة لا يزال بمقدورنا صنع مستقبل جديد».

ومؤلفها لا ينشد إحراز المكاسب السياسية ضد الجيش أو الشرطة المصرية بقدر ما يتطرف في قراءة مفارقات القدر وتصاريفه، قراءة تستدعي رؤية فلوبيير لماض كالحطام ومستقبل في يد براعم لم تنفتح بعد، وبينهما يعيش فلوبيير القائل إن «كل شيء مشوش، غامض. فلا القديم مات كلياً ولا الجديد ولد فعلاً».

كاتبة من مصر

مدعور، مكالمه هاتف باكية. إنهم موتى، إنهم موتى، إنهم جميعاً موتى». وشئان بين ثورة متفجرة شنها أبناء الطبقة الفقيرة ضد جهاز الشرطة وأخرى بيضاء انطلقت بين أبناء الطبقة المتوسطة والعليا. إشارات الأخيرة ورموزها تكرر في الرواية فكرة «أمركة» نخبة المجتمع المصري، ونحن لا نلمح عامة الشعب إلا عبر خطاب آباء تكلوا أبناءهم في المواجهات مع الشرطة. ومن تلك الصفوة كان خليل ومريم، ناشطان بوهيميان من «جيل التحرير» اليساري الطبيعي، بهما من الخيلاء والنجسية ما سمح لهما بتفويض نفسيهما حراساً راديكاليين على تاريخ الثورة وميدانها بصفته أعظم قصائد مصر.

معصومة من الخطأ

تتوقف مريم أمام حلم يتعالى فيه الصراخ والبكاء وأزيز الطلقات، «تجلس على الأرض أمامها امرأة ترتدي ملابس أرجوانية، عينها ترتقيان إلى السماء، شفاتها تحركان بلا انقطاع في صلواتهما، يداها تقبضان على أصابع رجل منهكة تلتصق بصدرها. عيناه مرتختان، صدره مغطى بوجه يسوع

القاسي على لسان بعض النماذج الإنسانية المحبطة والمحبطة التي وقعت في فخ القوة الوحيدة المنظمة على أرض الواقع، وكانت إخوانية باطشة لا تولى للديمقراطية أو الإنسانية احتراماً.

وفي الإطار نفسه يفتح السرد على علاقات متشعبة بلغة لا تتخلى عن شعريتها عبر الحدود والأجيال، وإن كانت تصل أحياناً إلى درجة كبيرة من الفوران والشقاق. كما يطرح السؤال الأزلي عما ابتليت به صورة الابن على يد الأب، وما يجر عليهما الانتظار الطويل للتغيير من مهانة.

وعلى النقيض من رواية الكاتبة المصرية ياسمين الرشدي «وقائع من الصيف الماضي» التي بالكاد تذكر أحداث 2011 الدامية وتستبدلها بسرد مقتضب يسّجح التجربة المصرية، يميظ هاملتون القناع عن تبعات العنف في مشرحة باردة تعج بالأجساد المتصلبة. وإرهاصات الفظاعة تلك يفرد لها هاملتون تقنيات ديناميكية أقرب إلى الصيغة السينمائية اللاهثة، «هذه الممرات تعج بالجثث والغضب والأسى عجا حتى إن شيئاً ولا ريب سينفجر. تتصاعد في كل بقعة صرخات فقدان جديد، سؤال صارخ، وجه

عبدالحكيم قاسم وقدر الغرف المقبضة

ممدوح فراج النابلي

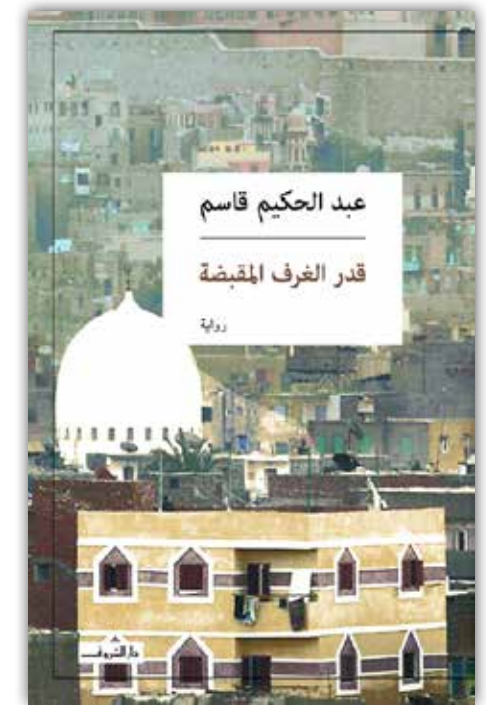
يؤكد نقاد عبدالحكيم قاسم على أن حياته أشبه برحلة بحث دائمة عن الذات في الشيء ونقيضه وهذا التناقض الصارخ واضح بصورة لافتة في رواية «قدر الغرف المقبضة» التي نشرتها مجدداً دار الشروق المصرية مؤخراً مع أعمال عبدالحكيم قاسم الكاملة فحياة قاسم موزعة على الغرف بكل ما تحمل من انقباض وكآبة. فحلّ الانقباض على كل شيء.

البحث عن الذات

الرواية ترصد لمسيرة عبدالعزيز منذ طفولته في القرية. تلك الطفولة التي ضاقت من كآبة الغرف وضيقتها إلى المراهق الذي تتبلور في ذهنه الأسئلة دون محاولة للإجابة عنها إلى الطالب في ميت غمر ثم في مرحلة تالية في الإسكندرية طالباً جامعياً إلى رحلته في سجون مصر، وأخيراً رحلته إلى برلين وما حدث له من أحداث جعلته ينتقل من حجرة إلى أخرى دون أن تفارقه كآبة الغرف التي شهدتها من قبل. عبر هذه التنقلات بين الأزمنة المختلفة وكذلك الأماكن لا نرى المؤلف يعمد إلى ترتيب زمني كرونولوجي في تتبع هذه المسيرة فعلى الرغم البنية التصاعديّة للحكاية والأحداث إلا أن الاضطراب والتحليل في عملية الترتيب والتتابع الزمني هو الملمح المميّز لهذه البنية الزمنية.

فمع حرص الراوي الغائب الذي تسند إليه مهمة السرد على إحداث نوع من التتابع الزمني في الأحداث والمشاهد إلا أن الذاكرة تستدعي بعض الأحداث المرتبطة بزمن قبل زمن السرد الحالي وهو ما يُحدث نوعاً من قطع الوحدة الزمنية وأيضاً المشهد المسرود.

بعد انتقال البطل عبدالعزيز إلى برلين تتجدد مشكلته الأزلية التي لا تفارقه حتى بعد مغادرته مصر والأماكن التي سببت له الكآبة. وهي البحث عن سكن ملائم سكن غير السكن القابض على روحه وقلبه. وتطل عليه ذكرياته عن القاهرة عندما أتى إليها مع والده وفيها ينتقل من غرفة إلى أخرى، ومن حيّ إلى آخر، حتى يأتي إليه أبوه ويعود معه إلى القرية. وفي هذه المرحلة يتفتح وعي عبدالعزيز فيبدأ التعرف على الآخرين وأول من يتواصل معها كانت «المومس النوبية»، وشاب تعامله مع الآخرين الحذر فالسكان «أصناف من الطلاب وصغار الموظفين والبائعين الجوالين والعَمّال وصغار تجار المخدرات» وفي ظلّ هذا التنوّع من البشر عاش بينهم ولكنه مرعوب حتى ألفهم وعرف أنهم «ضعاف كالقش، لكنهم أيضاً ينتفضون كالقطاط بلا رحمة ويخمشون بوحشية» مع كل هذا



ذاغت شهرة عبدالحكيم قاسم بروايته «أيام الإنسان السبعة» التي قدمت الريف المصري في صورة مغايرة عمّا قدمته كتابات الأربعينات والخمسينات من القرن العشرين، كما في كتابات محمد عبدالحليم عبدالله وتوفيق الحكيم ويوسف إدريس. كانت تجربة قاسم مغايرة على مستوى الشكل والمضمون، والحقيقة أن لعبدالحكيم قاسم أعمالاً لا تقل أهمية عنها مثل روايته «المهدي» التي ترصد توغّل جماعات التطرف الديني في القرى المصرية في نموذج قرية «محلة الجياد» وهي رواية قصيرة كتبها أثناء غربته في ألمانيا، ونشرت لأول مرة مع رواية أخرى بعنوان «خبر من طرف الآخرة» عن دار التنوير ببيروت عام 1982.

علي الكفري



وأزماتها كما في المراحل السابقة، وإنما عن عذابات الآخرين، وبذلك -لأول مرة- ينتقل من الخاص إلى العام. فيحكي عن أوجاع الآخرين الذين يرسفون في الأغلال، في سجن مصر والقناطر والوحدات وأسيوط إلى بورسعيد. أما سرده عن ذاته فلم يعد كما كان سابقاً سرداً لتفاصيل حياته وانتقالاته وإنما بدأت ذاته تواجه نفسها عبر أسئلة -ربما لا يجد إجابة لها- فمعظمها كان يُؤاد في داخله حيث لا إجابات. كما أدرك بوعيه أن محاولته لفهم موقفه والحكم عليه كانت مستحيلة. وعندما يرى هؤلاء الناس في غرف السجن عاكفين على الكتب والكراريس ويرى أن قاتمهم أكثر انكساراً وهشاشة، هكذا

مرآة السجن
المرحلة الأكثر إبلاهاً له هي عندما تمّ القبض عليه وهو في القاهرة من مقر عمله ليقتضي أربعين شهراً بين سجون مصر المختلفة. هذا الغريب أن الزاوي لم يقدم لنا أسباب هذا الاعتقال، أو الأفكار التي اعتنقها فجعلته خطراً فاستلزم سجنه. أو حتى انتمائه لتيار أو تنظيم سياسي. وكانت مرحلة السجن مرحلة مهمة في حياة عبدالعزيز حيث في هذه المرحلة بدأ يكتشف هوية الكتابة ومن داخل السجن بدأ يكتب أعماله التي أخذت تنشر في مجلات مثل الآداب البيروتية وجاليري 68. الشيء المهم هو أن السجن جعل عبدالعزيز يتوحد مع الآخرين فلا يحكي عن ذاته

التألف بين البشر بدأ يضيق بالمكان كله، فلا يجد الاستقرار الظامئ إليه والباحث عنه في كل الأماكن التي انتقل إليها فزادت آلامه بعدما توافقت مع آلام وأحزان الآخرين، والتي -هو نفسه- لم يجد لها سبباً فأخذ في التفكير في تحقيق أحلامهم هو وصديقه صلاح وشوقي، المرتكزة على التطلع إلى روما وأثينا وباريس. وبعد إنهائه لدراسته الثانوية يلتحق بكلية الحقوق بجامعة الإسكندرية، وهناك يسحر بالمدينة منذ لحظة وصوله محطة سيدي جابر. وفي ظلّ مرحلة النشوى لسحر هذه المدينة يتمنى أن «يترك نفسه في حضن هذا البلد الرقيق الحبيب».



علي الكفري

كاتب من مصر

الكتاب المستعاد

خلال رحلته إلى برلين والتي اعتقد أنها طوق نجاة له، ليقع في أسر عُرفٍ أخرى لا تقل عن سابقها من انقباض وإيلام للنفس. حتى أنه في برلين استسلم لقدر آخر أكثر انقباضاً، وهو المرض الذي افترسه ولا يعرف كيف ومتى وأين تسَلَّ إليه، وإن كان في النهاية يقتنع أن «واحدة من هذه الغرف هي التي صرغته».

الشيء الوحيد الذي أكدت عليه السيرة، هو هزائم البطل/عبدالعزیز، بدءاً من هزائمته أمام ذاته في أن تحقّق خلاصها، والذي اعتقد أنه يمكن أن يتحقّق من خلال الهجرة، كما كان يحلم مع صلاح وشوقي إلى أثينا أو باريس، وهو ما تحقّق له في برلين دون أن يحقّق خلاصاً أو نجاحاً. وكذلك حلم الاستقرار والعودة إلى مصر والعمل في هيئة البريد كما كان قبل أن يسافر، أو حلم شراء قطعة أرض وبناء منزل عليها قد تبدّد -هو أيضاً- بسبب ارتفاع في أسعار الأراضي. يُسيطر الراوي الغائب/هو على السرد الذي يشير إلى انفصال كُلي بين ذات السارد بضمير الغائب والشخصية المحورية «عبدالعزیز»، فُتحليل الضمائر (الغائب) (هو/هي/هم) إلى الانفصال بين الراوي وذات الشخصية المرويّة عنها. وهذا الإيهام، الذي تصنعه المسافة الزمكانية تجعل من الكتابة المتكئة على هذا الضمير، أبعد من سرد الكتابة السيرية، حيث فيه تتحول الكتابة إلى «أدب لا شخصي» بتعبير بارت، وإن كانت معرفة الراوي لطبيعة المكان جغرافياً وطوبوغرافياً، تكسر الإيهام الذي يخلقه السارد الغائب ويعمل على إزالة المسافة الزمكانية واختزالها. وكذلك الوصف الذي يضيفه السارد على المكان. يشعر القارئ بأنه لا مسافة أساساً، بل على العكس، تجد الراوي متماثلاً مع الحكاية مندمجاً فيها لا بوصفه شاهداً وإنما هو واحدٌ منها.

والأخوات في حياة الأب. كما وجد أن أشياء كثيرة قد ماتت، وكذلك أناس. والعجيب أن ما تركه أخذ يطارده وكأنّ انقباض الغرف صار قدرًا لا يستطيع النفاذ منه، وعندما يفتن إلى هذه الحقيقة في النهاية يتساءل في استعجاب: أين المفر؟! هل هو قدر مسلط لا يرد؟

استعارت الرواية من السيرة الذاتية بنيتها فالمحور الذي ارتكزت عليه السيرة منذ



استعارت الرواية من السيرة الذاتية بنيتها فالمحور الذي ارتكزت عليه السيرة منذ بدايتها حتى نهايتها هو حلم الانفلات والانعتاق من الغرف المقبضة. فعبء العزیز/البطل كان كلّ هذه الغرف ومقاومة ربحها الكابس على روحه مسيرة حياته من طنطا والإسكندرية والقاهرة أو في سجون مصر المختلفة



بدايتها حتى نهايتها هو حلم الانفلات والانعتاق من الغرف المقبضة. فعبء العزیز/البطل كان كلّ همّة الانفلات من أشد هذه الغرف ومقاومة ربحها الكابس على روحه وقلبه. والذي لازمه في مسيرة حياته من طنطا والإسكندرية والقاهرة أو في سجون مصر المختلفة، كما استمرّ يلازمه

بدأ اهتمام عبدالعزیز بالآخرين يتبلور، بل أخذ الآخرون بؤرة اهتمامه كلها. وقد وصل الاهتمام إلى التعجّب والاندهاش من تصرفات المسجونين رغم أنه يراهم «أناس طبيون وهشون، لكنهم سريعو التقلب غدارون، بل يحرص كل واحد منهم على الاحتفاظ بنصف شفرة حلقة وينهال على جسده تقطيعاً» فلا يكتفي برصد حياتهم داخل السجن، وإنما يغوص في أعماقهم، ليقتنع بتلك التصرفات التي تجمع بين الضدين: الهشاشة والحدة، الطيبة والغضب. وتتحوّل هذه الأفعال إلى رد فعل عبر أسئلة شائكة فيتساءل «أترى يمكن أن يتحوّل الإنسان إلى كائن بهذا الوسخ والقيح ويستمره، ويعاف غيره. غيره.. غيره. هل يوجد غيره».

ومع كل ما يشاهده في السجن وما استفرّه وتفاعل معه إلا أن مسألة المقارنة بين الأمكنة في محاولة البحث عن مأوى ملائم تسيطر عليه داخل السجن، فعبر انتقالات من سجن إلى آخر يلاحظ الفروق بين السجون، فيصف سجن الإسكندرية بأنه «أكثر نظافة، والأرض رملية والمباني جديدة ولون الشمس على الجدران أكثر شحوباً» ومع أسئلته واهتماماته بالآخرين، يبدأ تألف عبدالعزیز مع واقعه فيشغل نفسه بأشياء ذات قيمة مثل الذهاب إلى المزرعة، حيث رفاق السجن يزرعون قطعة أرض لمدّ السّجن بالخضر، ثم كتابته مقطوعات صغيرة وإقباله مع الناس على العروض المسرحية في الأماسي أو التجهيز لجريدة أسبوعية.

وتأتي المرحلة ما قبل الأخيرة وهي مرحلة الخروج من السجن والعودة إلى البلد وما تبعها من عودة الأسئلة الشائكة عن كآبة البيوت رغم ما حلّ على المكان من رونق فقد دُهِكت الجدران وسويت الحفر وهدم الجدار بين وسط الدار مكان الزريبة. الشيء اللافت الذي أستشعره أن روحاً جديدة قد حلّت على البيت فثمة حسّ أنثويّ غير ربح الدار. ويتعجب أين كان سابقاً حس الأم

فيلسوف الرغبة والفرح والسعادة

هل يمكن إظهار النور الذي يتجلى في فكر سبينوزا، ذلك النور الداخلي الشبيه بلوحات معاصره فيرمير، الذي يسمح لنا برؤية الإنسان والعالم بشكل آخر؟ ذلك ما نهض به فريدريك لوناو عالم الاجتماع والمفكر، ومنشط برنامج «جذور السماء» في إذاعة فرنسا الثقافية في كتاب جديد بعنوان «المعجزة سبينوزا»، من خلال استعادة الحياة المعذبة والمفاهيم الأساسية لمؤلف «الإيتيقا»، ويبين كيف ابتكر هذا الفتى اليهودي، الذي أنكره أهله وأحزنه فقدان بعض أقربائه وفشله العاطفي، إيتيقا جديدة قائمة على الرغبة، وسياسية جديدة قائمة على الدفاع والديمقراطية وحرية الفكر، وميتافيزيقا جديدة يندغم فيها الرب مع الطبيعة وتمتاز الحرية بذكاء الضرورة. وكانت غايته الحصول على النعمة الحق التي تمنح الإنسان التمتع بالفرح العارم والدائم. ويبين كيف استطاع هذا الفيلسوف الذي سبق عصره أن يبسط الطريق للأتوار وللديمقراطيات الغربية الحديثة، يؤسس لسيكولوجية الأعماق ويمهد للفيلولوجيا والسوسولوجيا والإيثولوجيا. وحسبه أن التاريخ يحفظ عنه أنه مبتكر الفلسفة القائمة على الرغبة والفرح، التي غيرت تصور الغرب عن الرب والأخلاق والسعادة.

شبح شكسبير

«شكسبير مخاطرا بالفلسفة» هو حصيلة ندوة شارك فيها نحو عشرين باحثا أكاديميا، تحت إشراف باسكال برويه أستاذة الآداب الإنكليزية في القرنين السادس عشر والسابع عشر. لم يكتب المشاركون بالبحث عما أثار في شكسبير، وإنما أيضا عن تأثيره في الفكر الحديث والمعاصر، تأكيدا لما كان قاله شوبنهاور «إن شكسبير أكبر بكثير من سوفوكليس»، لكونه قطع مع التراجيديا الكلاسيكية، وأبطاله لا يكفرون عن إثم خاص، أو تقصير ذاتي، بل عن خطيئة الوجود كله، كما يقول فرنسوا فيليكس. ألا يعبر هاملت مثلا عن «الرضوخ الواعي» الذي يأخذ شكل تخلُّ عن إرادة الحياة؟ إذا كانت شخصياته كالملك لير وجنونه، عطيل وغيرته، رتشارد الثالث وخيانتها، تساعد على التأمل كما هو باد في الكتاب، فإن التصور المفهومي لا يأتي عليها تماما، ذلك أن شكسبير يتلاعب بالمنظومات المحبوبة بخلق سوء فهم دائم. والخلاصة أن شكسبير ليس فيلسوفا كما يقول ريكور، ولكنه يتفلسف من خلال خلق العقد الدرامية، ما جعل الجميع يؤكدون أن شبح شكسبير يسكن الخطاب الفلسفي.

ضراعة الضحايا

هل يُدان من يشي تحت التعذيب؟ هل يمكن أن نحكم على الذين اضطروا إلى التعامل مع العدو لتجنب الموت؟ لا يمكن الإجابة عن تلك القضية المرعبة التي طرحها بريمو ليفي في أواخر حياته، يقول

الباحث البلجيكي جان ماري شومون في كتابه «النجاة بأي ثمن»، لأننا لا نعتقد أننا سنصمد بدورنا، ولأننا جعلنا من تعلق الفرد بالحياة قيمة مطلقة لصورة الناجي البطل. ورغم ذلك، لا بد أن نواجهها إن أردنا أن نكون قادرين على الدفاع عن أرواحنا. بعيدا عن أي نزعة أخلاقية، يبحث المؤلف عن سبيل للإجابة عبر ثلاثة ميادين: ميدان المناضلين الشيوعيين البلجيكين الذين أوقفتهم وعذبتهم قوات الغستابو، ثم واجهوا تهمة الخيانة. وميدان المنفيين إلى معتقل تريبلينكا الذين قبلوا الانضمام إلى «سوندر كومانوس» ثم ووجهوا بتهمة المساهمة في الإبادة. وأخيرا ميدان النساء المعتصبات اللاتي تطفح حكاياتهن بالندم لكونهن نجون وكن يتمنين لو متن، لأن نجاتهن دليل ضدّه. ويبين كيف أن المعدّبين والجلادين والمغتصبين، المجرمين الحقيقيين، يسعون دائما إلى جعل الضحايا شركاء في جرائمهم. والرهان أن يقبل المرء الوفاق أو يتحيل على العدو مع احتمال أن يفقد حياته، ولكن يكون قد حفظ شرفه.

الغيرية في فلسفة ليفيناس

جديد روبر لوغرو الأستاذ المحاضر بجامعة كان الفرنسية كتاب بعنوان «ليفيناس، فلسفة الغيرية»، يبين فيه كيف أن ليفيناس يسمي وجهاً الكيفية التي يتجلى بها الغير فالوجه يطفح ويحطم في كل أن الصورة التشكيلية التي يقدم نفسه تحتها. الغير هو الآخر في المطلق، هو يفرض معنى سابقا لكل معنى معطى. من خلال فهمه للعلاقة بالآخر بوصفه وجهاً، وعلاقة للآخر في المطلق، يمدد ليفيناس ويشدّد ويغير بعمق الفينومينولوجيا التي أسسها هوسرل، ويقود إلى طرح سؤال راديكالي للأنطولوجيا الهيدغرية، التي تربط العلاقة بالغير بالعلاقة مع الكائن بوجه عام. والكتاب في عمومته يهدف إلى إخراج فكر ليفيناس من الغيرية، عن طريق جعله محاورا لهوسرل وهابيدغر وساتر وحنا أرندت. لإبراز ما يتميز

به فكره من دعوة إلى ضرورة تحلي كل فرد بنزعة إنسانية.

نقد المكننة البشرية

غزت الأنظمة الآلية حياتنا اليومية عبر التطبيقات المتنوعة للسمارتفون ونظام تحديد المواقع والأدوات المتصلة بالشبكة والروبوهات والسيارات دون سائق. وهي تكنولوجيا ما انفكت تتجدد كل يوم، وتقتصر علينا إراحة أذهاننا وتجنيبنا الجهود الزائدة وإلغاء الضغوط علينا، وتزعم أنها تخفف شغل العمال وتعزيز عائدات الإنتاج. والمعروف أن الآلية ظهرت في المصانع خلال الثورة الصناعية، ثم ما فتئت تتطور في المجال الصناعي قبل أن تغزو شتى المجالات، من الطيران والهندسة والبناء والديزايين إلى الطب والتعليم والمالية والموارد البشرية. استنادا إلى أمثلة محسوسة، ودراسات علمية متنوعة، يبين نيكولاس كار، أشهر ناقد للمنظومة الرقمية في الولايات المتحدة، في «تعويض الإنسان، نقد مكننة المجتمع» أن تبعيتنا المتزايدة للمنظومات الآلية ليست خالية من المخاطر، فنحن إذ نستدعي حواسنا وتجربتنا وقدراتنا بشكل أقل، قد نفقد حريتنا ومهاراتنا وقدرتنا على اتخاذ القرار. ومن ثم يدعو كار إلى معارضة مكننة المجتمع العامة، وأولوية التكنولوجيا على الإنسان.

آخر دروس بورديو

الثورة التي تقود من اقتصاد العطاء الخاص بمعظم المجتمعات ما قبل الرأسمالية إلى اقتصاد الأخذ والعطاء في المجتمعات الحديثة انتقلت إلى كل مجالات الوجود، كما يزعم الذين يطبقون على كل الممارسات مثال التحكيم بين التكاليف والفوائد (في التربية، أو في الزواج، وكلاهما مصوغ كتبادل اقتصادي لخدمات الإنتاج وإعادة الإنتاج)، هل تحققت تماما في الدائرة التي قامت على قاعدة «بيزنس إيز بيزنس» التأسيسية؟ في كتاب «الأنثروبولوجيا الاقتصادية» الذي

يجمع دورسا كان ألقاها في الكولاج دوفرانس عامي 1992 و1993، يستبعد بورديو مزاعم الأنثروبولوجيا المتخيلية الخاصة بالنظرية الاقتصادية في تعريفها المهيمن، وي طرح فرض نظرية أخرى تقطع مع فكرة اختيار الصافي الممتاز مفهوم الحقل الاقتصادي الذي تهيكله علاقات قوة وصراعات رمزية. وبذلك يبين أن بالإمكان، دون استدعاء الوعي الحسابي الواعي للإنسان الاقتصادي أو منطق «العقلانية المحدودة»، التعبير عن الطبيعة المعقولة لأغلبية السلوكات الاقتصادية، من خلال ملائمة التمنيات الذاتية للحظوظ الموضوعية.

طوباوية الأذق والأرق

بعد «المكان الهادئ»، و«اليوم الناجح»، و«الجوك بوكس»، و«التعب» يواصل بيتر هندكه، أغزر كتاب اللغة الألمانية وأكثرهم انتشارا عبر العالم، سلسلة نصوصه في أدب المقالة، بكتاب جديد عنوانه «مجنون الفطير»، عن صديق له يجوب الغابات ليحولها إلى أماكن ساحرة. وكعادته يبرع في التقاط الجزئيات الصغيرة بشكل لا يضاويه فيه أحد في المشهد الأدبي الحديث، إذ يولي أهمية لأبسط الأشياء، ويسميها بأسمائها، ويصف الساكن منها والمتحول بفعل عوامل التعرية، وينفت فيها الحياة. فهو كرسامي المدرسة الانطباعية، دائم التنقل من مكان إلى مكان، في المدن والأرياف، يرصد أشياء المعيش اليومي ويرسمها بقلمه كما يرسم الانطباعيون لوحاتهم، إذ يحرص دائما على تخير العبارة الدقيقة والوصف الصائب، والإمسك بال لحظة الهاربة، وكأنه يحتفي بما سماه النقاد طوباوية الأذق والأرق.

بوكوفسكي في حميميته

«في الكتابة» هو عنوان أنطولوجيا تضم نصوصا للكاتب والشاعر الأمريكي الأشهر تشارلز بوكوفسكي (1920-1994)، الذي قضى نصف قرن في لوس أنجوس التي يعتبرها



مدينته رغم أنه رأى النور في ألمانيا، من أب أمريكي وأم ألمانية. هو أسطورة في بلاده وخارجها، بوصفه أيقونة الثقافة المضادة، وأكثر الشعراء تأثيراً في الأجيال التي تلت. يحتوي الكتاب على وثائق مختلفة من شتى الأجناس لم يسبق نشرها، من رسائله إلى الناشرين ومديري المجلات إلى أصدقائه وزملائه من الكتاب، وترسم تلك الوثائق بورتريه حميماً عن الشاعر يتبدى فيه آخذاً، مضحكا، بارداً، معادياً للتقاليد، محطماً للأيقونات. ويكتشف القارئ في تلافيف تلك النصوص علاقته الغريبة بالعمل، وإلمامه بالأدب وحركاتها وتياراتها، ويكتشف أيضاً نقده اللذع، وانتصاره للفقراء والمحرومين والمهمشين وكل من لفظه صخب الحياة وأرداه خارج دوريتها الاقتصادية والاجتماعية.

مدخل إلى الأنثروبولوجيا الفلسفية

هلموت بليسسر (1892-1985) هو أحد مؤسسي تيار الفكر الألماني عرف بالأنثروبولوجيا الفلسفية لا يزال مجهولاً في فرنسا. هذه الحركة التي ولدت في عشرينيات القرن الماضي، ومثلها ماكس شيلر وأرنولد غيهلن، تقترح بناء خصوصية الإنسان على أساس فلسفة حياة. و«درجات العضوي والإنسان» الذي صدر عام 1928، وأعيد نشره هذه الأيام، هو أحد تجلياتها البارزة. في هذا الكتاب يحاول بليسسر التعرف على الخاصية الأساس لجسد كائن ما وجعله مستويات التنظيم التي يمكن أن يبلغها قابلة للفهم والإدراك. وفي رأيه أن مفهوم «التموقع» يسمح بإبراز ثلاث درجات من النشاط بالنسبة إلى البيئات التي توافق النبتة والحيوان والإنسان. من هذا المنظور، تبدو خاصية الإنسان منحرفة عن مركزها، أي الكيفية التي تمكن بها من وجود «أنا» قادرة على أن تنظر إلى كل شيء بموضوعية، دون أن تكون هي محل نظرة موضوعية.

السياسة وإنكار التغيير المناخي

هل يمكن أن يواصل المرء ممارسة السياسة كأن شيئاً لم يكن، كأن كل شيء ليس بصدد الانهيار من حولنا؟ في كتابه الجديد «أين نهبط؟ كيف نهتدي في السياسة»، يقترح برونو لاتور أستاذ العلوم السياسية علامات جديدة مادية صالحة لكل من يريد تجنب أطلال أنماط تفكيرنا السابقة. هذه المقال السياسي يهدف إلى ربط ظواهر ثلاث تفتن لها المعلقون، ولكن دون أن يقرنوها برابط، ولا يرون تبعاً لذلك الطاقة السياسية الهائلة التي يمكن أن نحنيها من تقاربها. أولاً «رفع القيود» الذي يعطي كلمة «العولمة» معنى لا يني يزداد سوءاً. ثم انفجار التفاوت الاجتماعي المستفحل، وأخيراً السعي الآلي لإنكار التحول المناخي. ويرى أننا لن نفهم شيئاً من المواقف السياسية منذ نصف قرن، ما لم نعط مكانة مركزية لمسألة المناخ. كل شيء يجري وكأن جانباً هاماً من الطبقات الحاكمة انتهى إلى خلاصة مفادها ألا وجود على الأرض لمكان لها ولبقية السكان في الوقت نفسه. وهو ما يفسر في رأيه تفاقم التفاوت واستشراء رفع القيود ونقد العولمة، والرغبة الملحة في الرجوع إلى الحمائية القديمة.

حكاية حب قمرية

«شرارتي» هو عنوان الرواية الثانية للقمرية علي زامير، وهو اسم فتاة في طائرة تربط جزيرتين من جزر القمر تسترجع علاقتهما غراميتين، وحكايات كانت ترويها لها أمها، بدءاً بتلك التي تتعلق بولادتها هي. هذه الرواية التي فازت بجائزة سنغور للرواية الفرنكفونية، وأتت عليها الكاتب الكونغولي المعروف ألان مابانكو، تناول العلاقة بين حبيبين، دولور (ألم) ودوسور (لطف) وما يحف بها من مغامرات وعادات وتقاليد، نكتشف من خلالها عالم تلك البيئة وأهلها وأسماءهم الغريبة أمثال «شرارة»، ألم، لطف، وحتى كالسيوم، وفيتامين، وإفيرالغان ودافلغان. يقول

زامير، الذي يبلغ ثلاثين عاماً ويقوم حالياً بمدينة مونبلييه: «رغم أنني لم أسمع أمي تذكر تلك الصيغة التي تبدأ بها الحكايات «كان يا ما كان»، فإن هذه الحكاية لا تزال ترن في مسمعي مثل خرافة، هي حكاية عن طالبين تبدأ في مدغشقر وتنتهي في مدينة مهاجنا ذات أشجار البواباب. أذكر تلك الحكاية كلما تعرضت لمشكلة.»

في ظل شجرة البراءة

«نشيد الأكاسيا» هي الرواية الخامسة للكاتب التوغولي المقيم في فرنسا كوسي إفوي، بعد «صولو للعائد» التي فازت بجائزة القارات الخمس. وتروي قصة إيو أنا التي وسمت اسم ابنتها المرتقبة «جويس» أسفل ظهرها، وحمايتها غراس العرافة التي رأت في منامها رؤيا واعدة. قالت لكتبتها: «الثقة هي طريق من يتجنب المصيبة.» فتركت المرأة تلك المقولة لدى غراس حتى تنقلها إلى جويس، لأنها لا تدري هل ستستطيع أن تقولها لها، ولكنها كانت تريد أن تعيش التجربة بنفسها، ففرت على دراجة لتتجنب النظام البطريكي القاسي صعبة صنادي الحمال، الذي سيصبح أباً للطفلة جويس. وبعد سلسلة من المغامرات الت يتخذها الكاتب مطية لتصوير عسر الحياة في أماكن ذات مسارب وطرق وعرة، ومخاطر جمة تواجهها أجيال من الإفريقيات المتمردات على التقاليد البالية، تقبل جويس محمولة على رمث لتستقبلها أمها وجدتها عند ظل شجرة أكاسيا، شجرة البراءة.

كاتب من لبنان مقيم في ليدز/بريطانيا

العرب في الثقافة الفرنسية

حضور للفرانكوفونيين وغياب اللسان العربي

أبو بكر العيادي

تزخر الساحة الفرنسية بكتّاب وشعراء وباحثين ومفكرين وعلماء اجتماع فرانكوفونيين من أصول عربية، منهم من رسّخ اسمه منذ سنوات مثل فينوس خوري غاتا وألبير ممي وليلى صبار وظاهر البكري وخاصة أمين معلوف عضو الأكاديمية الفرنسية، وظاهر بن جلون عضو أكاديمية غونكور؛ ومنهم من سجّل حضوراً لافتاً في الأعوام الأخيرة. بعضهم داوم النشر في الدور الفرنسية دون أن يغادر بلاده مثل رشيد بوجدره وأمين الزاوي وعبد لحق سرحان وشريف مجدلاني وإسكندر نجار وليلى مروان والحبيب طنغور، وبعضهم مقيم في فرنسا كسليم باشي وفوزية الزواوي وليلى سليمان وصابر المنصوري وكوثر عظيمي؛ أما الباقون فهم من الجيل الثاني من أبناء المهاجرين، أمثال نينا بوراوي وعقلي تاجر وعزوز بقاق ومهدي شارف وأليس زنيتر التي كادت روايتها الأخيرة «فن الفقدان» تفوز بجائزة غونكور في دورة هذا العام.

أولئك جميعاً صاغوا ولا يزالون يصوغون أعمالاً جديرة بالنقد والدراسة، ولكننا أترنا التوقف عند زملاتهم ممن أثروا الساحة الفرنسية هم أيضاً، إثارة يستند إلى ثلاثة عناصر: قيمة المنجز الأدبي والعلمي، الحضور البارز في المحافل العلمية والثقافية والإعلامية، وسعة الانتشار، فضلاً عن إصدارهم عملاً جديداً خلال السنتين الأخيرتين.

عبدالنور بیدار وأمراض الإسلام

بعد رحيل مالك شبيل وعبدالوهاب المؤدب، واصل المفكر عبدالنور بیدار الدفاع عن الأنوار في الفكر الإسلامي، والدعوة إلى العلمانية لإنقاذ الدين من مخالب المتأخرين به، وتقديم الجوانب المشرقة في الحضارة الإسلامية التي ما بلغت شأواً عظيماً إلا عند إقرار التسامح بين الأديان، ويحدّر مما يسميه «أمراض الإسلام» داعياً إلى ديانة منفتحة، حديثة، قادرة أن تطرح أسئلة على نفسها، سواء من خلال مقالاته بمجلة «فكر» أو بجريدة

«لوموند»، أو عن طريق برنامجه «ثقافات الإسلام» بإذاعة فرنسا الثقافية الذي ورثه عن الفقيه المؤدب، أو عبر مؤلفاته العديدة أمثال «كيف السبيل للخروج من الدين» و«الإسلام الذاتي» و«رسالة إلى العالم الإسلامي» وهي رسالة مفتوحة كان نشرها في موقع مجلة «ماريان» بعد العمليات الإرهابية التي ضربت باريس، وترجمت إلى اللغتين الإنكليزية والعربية، دعا فيها المسلمين إلى النقد الذاتي، كما دعا إلى إسلام متحرر من الخضوع والعنف، قادر على نشر حرية المرأة وفتحها وإرساء الديمقراطية ونقد المسألة الدينية.

ولئن بيّن في كتابه «مرافعة لأجل التآخي» أن من الصعب أن نجتمع حول «ملكية مشتركة» أخلاقية وسياسية وروحية، فإنه يتساءل في كتابه الأخير «أَيّ قيم نتقاسم وننقل» عن القيم التي تجمعننا، فعدّد منها ثلاثين قيمة جوهرية، ليؤكد أن مختلف الموروثات الإنسانية للشرق والغرب، سواء أكانت أدبية أم فلسفية أم دينية، تقدم لنا عناصر أيجابية تتصل بالتساؤلات

الكبرى للوضع الإنساني: ما معنى أن يكون المرء أخوياً، متعاطفاً، عادلاً، مستقيماً، متسامحاً، شجاعاً، ذا وعي نقدي، منقياً إحساسه بالجمال، عظيماً في إنسانيته؟ ويرى أن دروس التربية المدنية والأخلاقية لا تفي وحدها بالغرض، إلا إذا اتفقتنا على المعنى المقصود بالأخلاق، حتى لا يفسره من يشاء كما يشاء.

محمود حسين

والدعوة إلى إعادة قراءة القرآن

محمود حسين هو الاسم الذي اختاره المصريان بهجت النادي وعادل رفعت، عالما الأنثروبولوجيا وتاريخ الأديان لتوقيع عدة مؤلفات من أهمها «تصور القرآن» و«ما لا يقوله القرآن»، وكان قد سبق لهما إعداد سلسلة تلفزيونية وثائقية من اثنتي عشرة حلقة بعنوان «عندما كان العالم يتكلم العربية»، استعرض فيها مسيرة الحضارة الإسلامية منذ فجر الإسلام. آخر ما صدر لهما كتاب بعنوان «المسلمون وتحدي داعش» يتنا فيه كيف أن تنظيم

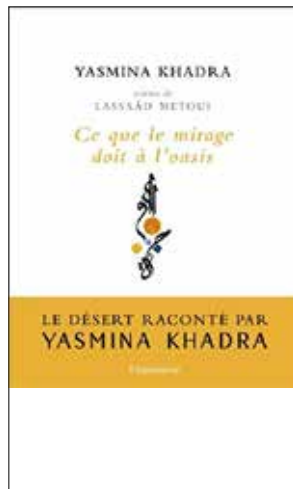
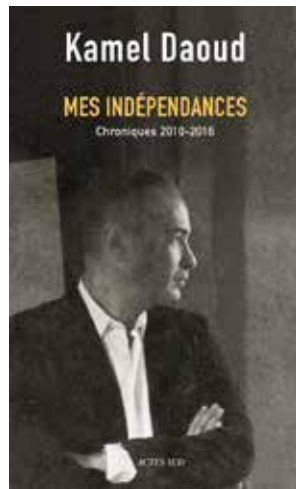
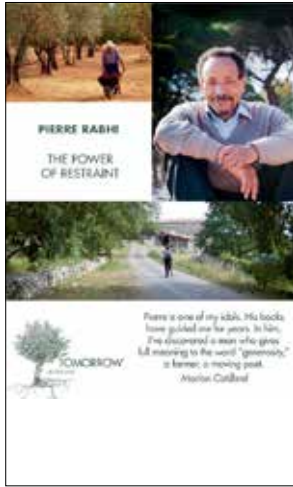
الدولة الإسلامية أعلن الحرب على الأنسنة الحديثة وادّعى أنه يأتي ذلك بدعوى العودة إلى إسلام الأصول، وبذلك تحدّى المسلمين الذين وجدوا أنفسهم مضطرين إلى إدانته أخلاقياً وإنكار دعوته فقهاً لكي يخلعوا الشرعية عن خطابه. فإن فعلوا وضعوا المعتقد نفسه موضع مساءلة، وهو الذي يقول إن القرآن هو كلام الله، وإن كل آياته غير قابلة للتقادم. والكاتبان يؤكدان أن ذلك الاعتقاد ليس نابعا من القرآن بل من فرضية أولية أيديولوجية ألصقت بالقرآن منذ وفاة الرسول، تناقضه من كل ناحية. فكلام الله يقدّم على أنه حوار بين السماء والأرض، ويمزج الروحي بالظرفي، ويختلط بالمعيش اليومي للمسلمين الأوائل في شبه الجزيرة العربية. إن القرن السابع الميلادي، أي أن جانباً منه متصل اتصالاً وثيقاً بمرحلة غابرة.

ولا يمكن تبعا لذلك التقيد بالآيات الوصفية والحربية منها على وجه الخصوص، لأنها مرتبطة بزمن معين وتلى وانقضى. وفي رأيهما أن رفع تحدي داعش على المستوى العقدي يمكن أن يمثل لكثير من المسلمين فرصة لاستعادة حرية الضمير وفكّ عقدة المعتقد.

علي بنمخلوف

والإرث الإنساني المنسي

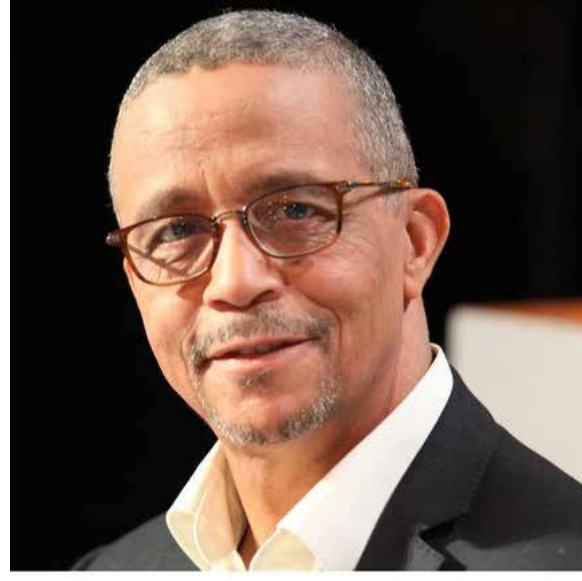
هو فيلسوف تحليلي، متخصص في الفلسفة العربية في القرن الوسيط، وفي مناطق القرن العشرين أمثال البريطاني برتراند راسل والألماني غوتلوب فريغه والأميركي ألفريد نورث وايتهيد. عرف عنه، إلى جانب تدريس الفلسفة في جامعة باريس الشرقية، نشاطه في الحياة العامة، إذ يرأس الهيئة الاستشارية لأخلاق المهنة والإيتيقا في معهد البحث



من أجل التنمية، ويشغل منصب رئيس مساعد للهيئة الاستشارية القومية للإيتيقا. من مؤلفاته «ابن رشد» و«فريغه، الضروري والزائد» و«الهوية، خرافة فلسفية» و«لماذا نقرأ الفلاسفة العرب-الإرث المنسي» وأخيراً «النقاش كأسلوب حياة»، وفيه يبين كيف أن النقاش يصل الناس بعضهم ببعض عن طريق الكلام، وهذا الرابط يمزج عبر الصوت والنقش والنظرة ووتيرة الصمت والحركات. ويستشهد بمونتاني الذي كان يقول عن التناوب والتناقض «نحن بصدد كيفية القول، لا مادة القول». وفي رأي الكاتب أن النقاش ليس استدلالاً، بل هو كلام في طور الحركة، وليس حكمة جاهزة بقدر ما هو أسلوب حياة. وعلى غرار مونتاني أيضاً يستكشف الكاتب الثراء الكامن في الانعطافات والاستطرادات والكلام المتقطع الذي يوظف



دنيا بوزار



ياسمينه خضراء



كامل داود



بيير رايحي

حتى صار قبلة الفلاسفة من إدغار موران وتيودور مونود إلى ألبير جاكار وباك بروس وكونت سبونفيل علاوة على رجال السياسة ونواب الشعب الذين يحجون إليه ليطلعوا على ما حققه في المجال الفلاحي، ويحاوروه حول فلسفته التي استمدتها من الهندي جَدُو كريشنامورتى (1895-1986)، والنمساوي رودولف شتاينر (1861-1925)، لا سيما من جهة استعمال الزراعة الحركية الحيوية المتأبئة من الأنتروبوسوفيا وهي فلسفة باطنية طورها شتاينر في عشرينيات القرن الماضي.

دنيا بوزار ومعالجة تشدد المراهقين

هي عالمة أنتروبولوجيا من أصل جزائري، اختارتها حكومة الاشتراكيين في عهد مانويل فالس لوضع خطة تستهدف علاج المراهقين المتشدد الذين عادوا من جبهات القتال أو كانوا يستعدون للالتحاق بها. ولكن أساليبها لم تنل رضا المعارضة اليمينية وحتى زملائها من الوسط العلمي والفكري، فكانت دائما في صراع مع من يشكّون في قدرتها على إيجاد حلول لنزوع الشبيبة إلى التشدد، ويتندرون باسمها وأصولها؛ كما أن مواقفها

مع زوجته في منطقة صخرية قاحلة ليس فيها كهرباء ولا ماء صالح للشرب ولا طريق معبدة، ولم تكن له خبرة بالفلاحة ولا بتلك الدروب الوعرة، ولكنه صمد وبدأ يشتغل في إحدى الضياع كعامل فلاحي قبل أن يستقل بنفسه ويشرع في تربية الماعز، ويعتمد على الزراعة الحركية الحيوية، ولم يصبح قادرا على تحقيق الاكتفاء الذاتي إلا بعد مرور خمسة عشر عاما من الجهد والصبر والمثابرة. عندئذ صار ينصح بدوره بقية المزارعين ويرشدهم إلى ما ينبغي القيام به على مدار العام. وسرعان ما راج خبر هذا المزارع العربي الذي حوّل أراضي جرداء إلى حقول ومزارع خصيبة، فصارت المحافظات الفرنسية الأخرى تستدعيه ليأخذ بيدها، وصارت الدول، في أوروبا وأفريقيا والمشرق والمغرب العربيين، تستقدمه لتعميم تجربته في أراضيها، لا سيما أن طريقته تعتمد على تطوير الأعمال الزراعية التي يقدر عليها حتى المعدومون والفقراء، واستعان بخبرته حتى منظمة الأمم المتحدة للحد من التصحر.

ورغم الجهود المبذولة كان رايحي يجد الوقت للقراءة والكتابة، فألف وحاوّر وأنتج

بتحقيق ذاتها كزوجة مقاتل وأمّ أشبال مندورة للقتال بدورها مثل زوجها حتى الموت. ويهتم المؤلفان بتفسير قوة الجذب التي يشكها الفكر الداعشي كعلامة على تدنّ حضاري لم تفلح المدرسة والمجتمع الغربي في التنبيه إليه.

بيير رايحي المزارع الفيلسوف

حياة بيير رايحي رواية في حدّ ذاتها. هو مواطن جزائري الأصل يدعى رايح رايحي، ولد عام 1938 في واحة كنادسة بولاية بشار، توفيت أمه وهو طفل فعهد أبوه بتربيته لعائلة فرنسية تبنّته وأخذته معها إلى وهران حيث علّمته ونصّرته فصار اسمه بيير. ولما اندلعت الثورة عام 1954 ألقى نفسه مطرودا من الجهتين: من أبيه الذي لم يغفر له تنصّره، ومن أبيه بالتبني الذي لم يغفر له انتقاده للمارشال جوان. فسافر إلى فرنسا حيث اشتغل عاملا في مصنع تعرّف فيه على ميشيل فتزوجها رغم رفض أهلها، وقررا معا مغادرة المدينة والاستقرار في أحد الأرياف. وصادف الزوجان طبيبا إيكولوجيا كان يستعد لإنشاء منتزه وطني بمنطقة سيفين، فشجعهما على خوض التجربة. استقر بيير

والهندام يبيديها كعلامات تشهد بقربه من الله. هؤلاء المسلمون فوق العاديين صاروا ينطقون باسم الله وينفتون كرههم على كل من ليس له إيمان صلب كإيمانهم، حتى من ينطقون الشهادة مثلهم. وعبارة «الله أكبر» التي يفترض في قائلها التواضع أمام عظمة الخالق تحولت في أفواه تلك الفئة إلى صيحة قتل وذبح، أي أنها في النهاية صارت ازدراء بالحياة وتمجيذا للموت.

في كتابه الأخير «جهادية النساء» يلتقي مع فرهاد خوسروخوار عالم الاجتماع لتطرح مسألة انجذاب النساء إلى الفكر الداعشي والعوامل التي دفعتهن إلى الالتحاق بصوف هذا التنظيم الإرهابي، لا سيما أن عددهن قارب عدد الرجال الذين غادروا أوروبا ليلتحقوا بجبهات القتال. واستنادا إلى المعطيات الاجتماعية والتحليل النفسية يقترح المؤلفان تحاليل تقوم على معايير موضوعية كالسن والطبقة الاجتماعية ومكان الإقامة والتكوين الإسلامي أو الدخول في الدين.. ثم يسلطان الضوء على الاعتبارات الذاتية لتفسير الانضمام إلى ذلك التنظيم العنيف الذي ينكر على المرأة حريتها وفتنحتها، ويوهما

متخصصا في التحليل النفسي، ومهتما بالمسألة الدينية ومظاهرها الراديكالية، وخاصة بالإسلام وعلاقته بالأصولية، وقد نشر عدة مؤلفات نخص بالذكر منها «التحليل النفسي واختبار الإسلام» و«رغبة جامحة في التضحية» الذي استعمل فيه مصطلح «المسلم فوق العادي» ضمن تحليله لشتى أشكال التطرف باسم الإسلام. هذا المصطلح، الذي استوحاه من نيتشه وإنسانه الأسمى «Übermensch»، ينطبق على كل من يستجيب عن غير وعي في الغالب لحنمية ذات آثار رهيبية، وهي ظاهرة انتشرت خلال القرن العشرين، حيث صار المسلم يرغب بقوة في أن يصبح مسلما غير عادي، فينتقل من الأصولية التي يفترض أنها سلمية إلى الجهادية والعنف، والحال أن عبارة «مسلم» تحمل معاني سامية تحيل على التواضع والخشوع. تلك الحتمية ربطت وفاء المسلم وكرامته وسلوكيات تقتضي منه أن يقوّي إيمانه درجات عن طريق إيذاء أخلاقي تجاه ذاته وقسوة تجاه الآخر، لكي يُظهر عظمته ككائن لا يُفهر بوصفه مسلما أولا وأخيرا، من خلال زبينة على الجبين والصلاة على قارعة الطريق وتميز في الهيئة

الأذهان. ويستقرئ الأدب من فلوبيير إلى سان سيمون ولويس كارول وبروست، في نقاش داخلي صامت، مع المؤلف الذي اندثر، والكتاب الذي بين يديه، أو الذي يرقد جنبه، ليستخلص في النهاية أن في النقاش مخاطر، خطر العلاقة التي قد تربط المرء بهذا أو ذاك، وخطر المجهول الذي يحملنا إليه ذلك النقاش الفكري بالأساس.

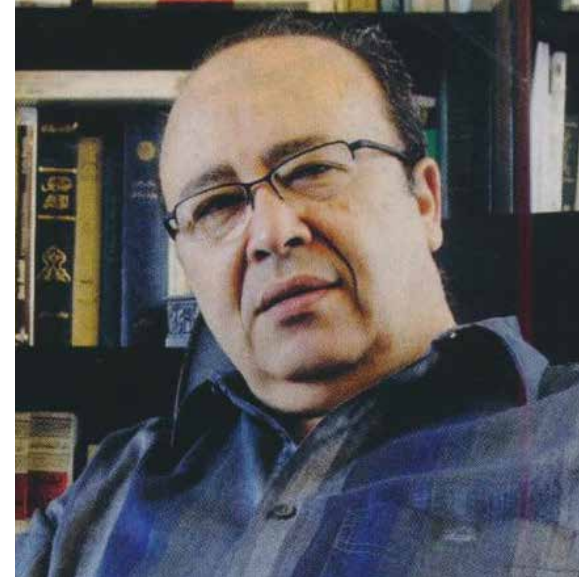
انطلق بنمخولف في كتابه هذا من نقطتين: اهتمامه بفلسفة اللغة والأعمال اللغوية، وهو ما استلهمه من قراءته لمونتاني، إذ أحس أنه يتناقش مع المؤلف، أي يقوم بتلك الرحلة التي يعتبرها ديكارت هامة في قراءته. ويعترف بأن مونتاني فتح أمامه بوليفونية النقاش وساعده على إعادة قراءة التراث العربي الإسلامي عن النقاش العالم، وطريقة التعرف على أهمية الإرث اليوناني ومقارنة منطق أرسطو بالنحو العربي.

فتحي بنسلامة

وتفكيك أسطورة المسلم فوق العادي من الوجوه الحاضرة في الساحة الإعلامية، إذ عادة ما يسأل عن رأيه في القضايا الساخنة التي تشغل الفرنسيين بوصفه



عبد النور بيدار



فثحي بن سلامة



علي بن مخلوف

عنه اليهود وكرموه في القدس، وضمنوا له الحضور والانتشار والجوائز في أوروبا وخارجها.

بقي أن نقول إن اهتمام اللجان الفرنسية المتزايد بمؤلفات العرب الفرنكفونيين يتم في الغالب حسب المواضيع المطروحة أكثر من قيمتها الأدبية الصرف، وهي في العادة مسائل اجتماعية كالمثلية وزواج المثليين كما في رواية «الجدير بالمحبة» للمغربي عبدالله الطابع، أو دينية كالكفر والإلحاد كما في رواية «الرب، الله، أنا والآخرون» للجزائري سليم باشي، أو سياسية كرواية «مضحك الملك» للمغربي ماحي بينين، وكأن الاعتراف بأولئك الكتاب يأتي من خارج الأدب.

أما الكتاب العرب من ذوي اللسان العربي، ولا سيما المنحدرين من المغرب العربي، فلا حضور لهم إلا في القليل النادر، حتى بعد ترجمة أعمالهم، وكأن ثمة نية لدفعهم إلى تبني الفرنسية، في إطار استراتيجية عامة تهدف إلى حفاظ فرنسا على مجال نفوذها المهدد من كل جانب.

كاتب من تونس مقيم في باريس

جنب مع فولتير وروسو ومونتسكيو وسبينوزا ونيشته وسواهم، لا عن عمق تفكير أو جِدّة مفاهيم أو حسن تحليل، بل لمجرد أنه يقول لنا ما يهمس به أعداء العرب والمسلمين في الفضاءات المغلقة، كدعوته الغرب إلى تعليم المهاجرين العرب قيمة الأخلاقية والحضارية قبل تمكينهم من تأشيرة دخول، وكأنه الناطق الرسمي باسم الاتحاد الأوروبي! ولا ندري هل يتساءل عن سرّ تلك الجوائز التي انهارت عليه مرة كأحسن صحافي (مقالات رأي)، ومرة كأحسن كاتب (رواية مستوحاة من رواية أخرى)، ومرة كأجراً مثقفاً (الخروج من جلده وشمم بني قومه وإنكار أصلهم وفصلهم) وهو لا يلتزم حتى الأمانة العلمية. ففي حديثه عن هوس المسلمين، دون استثناء، بالجنس، يتجاهل ما يجري في فرنسا نفسها من جرائم اغتصاب مشفوعة في الغالب بالقتل، وفي إدانته لزواج القاصرات يصمّ أذنيه عن الجدل القائم في فرنسا حول تخفيض سن القصور إلى ثلاث عشرة سنة، بعد أن برأ أحد القضاة مرتكب جريمة اغتصاب طفلة في سن الحادية عشرة بأن ذلك تم برضاها.

شبيه به جزائري آخر هو بوعلام صنصال وكان قد شبه الإسلاميين بالنازيين فرضي

كمال داود ناكر أصله

هو محبوب الإنجليس الفرنسية بلا منازع، والفضل ليس في روايته «مورسو-تحقيق مضاد» التي وصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة غونكور عام 2014، بل في مقالاته المعادية للعرب والمسلمين وللغتهم ودينهم التي دأب على نشرها أسبوعياً في مجلة «لوبوان»، وجمعها في كتاب صدر هذا العام بعنوان «استقلالاتي». تلك المجلة اليمينية التي أفردت له أحد أعدادها لتصفه في غلاف تصدره صورته «المثقف الذي يهزّ العالم»، وهي تعلم أنها تستغله لتثبيت الصورة التي يحملها الغرب عن العرب والمسلمين، مثلما تعلم أن أيّ واحد من محرريها لا يجرؤ على كتابة ما يكتبه داود خشية الملاحقة بتهمة العنصرية ومعاداة الإسلام. كنا نجد له العذر لو خصّ الراديكاليين والجهاديين بنقده، ولكنه يعمّم ماخذه على العرب والمسلمين أجمعين، غلاة ومعتدلين، بل إنه ينكر وجود العرب أصلاً، فلا يأتي على ذكرهم إلا بوضعهم بين معقّفين أو بقوله «أولئك الذين يقال لهم عرباً»، فإذا هو كمن يشتم أمه لأنها أنجبت أختاً لا يحتمل رؤيته. لقد بات هذا «المثقف» غملاً يُستشهد بأقواله، ويُدْرَج في ملفات عن قضايا فكرية هامة جنباً إلى

1997 عند نشر أول كتاب في فرنسا بعنوان «موريتوري» بمعنى «الذين سيموتون» (وهو مأخوذ من قولة لاتينية «أيها القيصر، الذين سيموتون يحيونك»، وكان استعمالها قبله المخرج السويسري برنهارد فيكي عنواناً لأحد أفلامه) ولم يكشف عن هويته إلا عام 2000، أي بعد أن وجدت أعماله صدى طيباً لدى القراء والنقاد. حاز شهرة عالمية بفضل رواياته البوليسية التي ينتقد فيها التزمّت والصراع على السلطة، وبفضل أعمال أخرى ك«سنونو كابل» و«الاعتقال» و«سفارات إنذار بغداد» عالج فيها حوار الصم بين الشرق والغرب. وقد ترجمت أعماله إلى أكثر من أربعين لغة وحوّلت أغلبها إلى أفلام سينمائية ومسرحيات.

في كتابه الجديد «ما يدين به السراب للواحة» بروي ياسمينية خضراء حكايته مع الكتاب والصحراء والناس، حكاية تقاسم وحب قديم قديم العالم، حب الحلم. بروي علاقته بالصحراء وهو الذي رأى النور في واحة كنادسة بولاية بشار، حيث ولد بيير رابحي من قبله، ويأخذ القارئ إلى شسوع الأمكنة، القاحلة في الظاهر، الحية في الواقع، حيث الموسيقى تضبط إيقاع الشعر، والسراب يتمخض دائماً عن واحات.

الناس جميعاً، ويقبل أن يُقتل ويُقتل، فكيف السبيل عندئذٍ إلى إعادته إلى الرشد، حتى يشعر أنه فرد بذاته يملك قراره؟ وهي إذ تتساءل عن الحدّ الفاصل بين الهشاشة التي ترافق المراهقة والانخراط والتزمت والتشدد والجنون القاتل، تعقد الأمل في إمكانية تعافي الشبان حتى يستعيدوا حرية التفكير بأنفسهم.

ياسمينية خضراء

هو أغزر الكتاب الفرنكفونيين إنتاجاً وأكثرهم انتشاراً، ولكنّ ماضيه العسكري كضابط سابق في الجيش الجزائري، ثم موالاته للنظام الذي عينه مديراً للمركز الثقافي الجزائري بباريس (من 2008 إلى 2014)، ولدا عنه صورة مثقف السلطة وحرماه من جائزة غونكور في أكثر من مناسبة، ولم يفز إلا بجوائز ثانوية، رغم توسيمه من الأكاديمية الفرنسية ومن الجمهورية نفسها.

بدأ النشر باسمه الحقيقي محمد مولسهول حينما كان في الجزائر، ثم صار ينشر تحت أسماء مستعارة تجنباً لهيئة الرقابة العسكرية، من بينها ياسمينية خضراء على اسم زوجته، وهو الاسم الذي اختاره منذ

المعلنة من تنظيم داعش جعلتها قبلة سهام الأصوليين الراديكاليين، حتى صارت تعيش وتنقل تحت حماية أمنية. بيد أن ذلك لم يبتط عزمها على تحليل الأسباب التي ساهمت في تنامي تلك الظاهرة ووقوع المراهقين بسهولة في شرك المروجين للفكر الداعشي. وهو ما طرحته في كتابها الأخير «كنت أحلم بعالم آخر».

في هذا الكتاب تحاول بوزار بمعوية سيرج هيفيز، عالم التحليل النفسي المتخصص في مشاكل المراهقين والعلاج النفسي العائلي، تفكيك الأساليب التي يعتمدونها مجتدو تنظيم الدولة الإسلامية، والوقوف على المسار الذي ينتقل عبره المراهقون إلى الراديكالية. والإجابة التي ما فتى الفرنسيون يطرحونها بعد أن عمّت الظاهرة وعادت عليهم بالوبال: ماذا يحدث في ذهن شاب مستعد للمجازفة بحياته؟ كيف وصل إلى هذا الحد؟ لماذا افتتن بخطاب داعش المتطرف؟ ما الذي يدفعه إلى قطيعة راديكالية مع كل ما كان يمثل حياته حتى تلك اللحظة؟ عندما يلغي الشاب المجتد عائلته ليتجه إلى عائلة أخرى، ويستبدل المحاكاة والتكرار بالعقل ويجعل الجماعة تفكر عوضاً عنه، ويفقد كل إحساس تجاه



هيثم الزبيدي

مأزق اسمه الفكر النقدي

لنفترض

جدلاً أن العقل الغربي الذي قاد الثورة الفكرية والعملية التي أوصلتنا إلى العصر الحديث كان قد قرر الاستكانة والابتعاد عن الفكر النقدي. يمكن بسهولة لأي باحث أو مطلع أن يقول إن العالم الذي نعيشه كان سيصبح شيئاً آخر، مظلماً ربما أو منكسراً، أو فقط استمراراً للعالم القرون الوسطى. هذا لا يعني فناء البشرية، وإن كانت قد اقتربت من الفناء مرات بسبب الأوبئة. لكن شيئاً ما مفصلياً كان سيتغير في قدرة الإنسان على النظر إلى واقعه بمسعى الرغبة في التغيير. من دون عين ناقدة، تبقى الأمور كما هي ويخفق السكون حياتنا.

يبدو العالم اليوم على الطريق السريعة نحو المستقبل. تتزاحم الإنجازات التقنية والابتكارات. هناك 120 دواء أساسياً رخيصاً، تنتج في أنحاء الأرض وقدرة على شفاء 99 بالمئة من الأمراض. المزارع ملأت بطون البشر بوفرة الإنتاج. العقول متخمة بالمشاهد التلفزيونية والنصوص والصور. التقدم في العلوم الفيزيائية والبايوتقنية جعل مفكرين كباراً يتراجعون عن نظرياتهم حول استقرار مسيرة التطور. هذا التقدم فتح الباب أمام آفاق جديدة غير مسبوقة للبشرية. دواء مضاد للكآبة يستطيع تغيير حياة مئات الملايين من البشر في العالم، مثلما يقدم هاتف ذكي فرصة التواصل للمليارات، كما لم يحدث من قبل: كم كلمة هالو تقال يومياً الآن؟

مشكلة هذا التقدم المذهل تكمن في قدرته على أن يصبح أساساً للارتداد. قبل الحديث عن واقع عربي، يمكن النظر إلى ما حدث في الغرب أولاً. التغيرات التي تستفيد من قمة التقدم التقني يمكن أن تكون فرصة لصعود شخصية عبثية على شاكلة الرئيس الأميركي دونالد ترامب. الصحف البريطانية التي عُرفت بجرأة تناولها للموضوعات الداخلية الساخنة، صارت اليوم تقف عاجزة أمام اكتساح الأخبار الملتوية التي تروج على الشبكات الاجتماعية. كل ما بناه السياسيون والمثقفون والصحافيون، والأهم الاقتصاديون ورجال الأعمال، من عمارة الانتماء البريطاني لأوروبا، تم هدمه بالتلفيق والدعاية. انتهت بريطانيا تلمس -عمياء تقريباً- طريقها خارج أوروبا. الصمود الألماني في مواجهة حملات الأفراد والمجموعات التي تدعو إلى طرد الأجانب من ألمانيا وأوروبا يستحق التقدير، لكنه يعود إلى أسباب تاريخية وإلى عقدة الذنب أكثر منه إلى وعي جماعي بأهمية الدماء الجديدة التي تأتي مع المهاجرين، حتى اللاجئين منهم. الفكر النقدي الحداثي الذي شكل الغرب المعاصر، ومعه العالم بشكل أو

بآخر، يقف مرتبكاً أمام مد الشعبية، شعبية يحملها التقدم نفسه على ظهره. إلا أن ما يبعث على الاطمئنان هو أن هذا الفكر الحداثي الغربي سيتجاوز الردة الشعبية بمرور الوقت وبفعل التجربة لأنه، بالحد الأدنى، يدرك إلى أين ستقوده فوضى اللانقد. الوضع في الشرق مختلف تماماً. فاجأنا التطور. كان البناء الحديث في بداياته. توفر الغذاء، مثلاً، لم يدفع أوروبا إلى تغييرات سكانية عديدة كبيرة، رغم أن الغرب هو المنتج الأول للغذاء في العالم. لكن هذه الوفرة تحولت في عالمنا العربي إلى زيادة سكانية مفرطة استهلكت معظم الموارد. منظومة المجاري في القاهرة تئن قبل أن تئن الصفوف المدرسية من عدد الطلاب، أو الشوارع من السيارات. تساوت أدوار انعدام الفكر النقدي في تنظيم الحالة السكانية، على سبيل المثال، مع استسلام الدولة العربية لغيبيات رجال الدين، أو ترك الأب والأم يجربان الإنجاب لحين ولادة الولد الذكر، وأخيه وأخيه وأخيه بعد أخته وأخته وأخته.

انظروا ماذا حل بتعاملنا مع التقنية. ولدت الثورة المعلوماتية في عالمنا كتلة حرجة للتمرد. مجموعة المفكرين العرب، ممن كان في صميم مسؤوليتهم نقد حالة الفوضى، انساقوا بعيداً في مجاراتهم لهذه الفوضى، وركبوا موجة الاضطرابات بكل انتهازية، من دون التوقف عند العواقب. بعضهم رمى أدواته النقدية واستقر مفاوضاً سياسياً في قاعة من قاعات جدل، أو مفاوضات النزاعات العرقية والطائفية والدينية التي اشتعلت تباعاً في منطقتنا. التقنية فضحت مثقفنا قبل أن تتسبب بالانقلاب على سياسيينا. هو منتقد وشتم أكثر منه ناقداً أو مفكراً. الفكر النقدي في عالمنا العربي، الذي كتبنا عنه الكثير، لم يسقط في امتحان بناء الوعي فقط، بل فشل فشلاً ذريعاً في الحضور الفاعل في قضايا مصيرية. الفكر النقدي، الذي هو في صميم الحداثة، صار أداة تفسير وتبرير لصراعات أخذت تستمد شرعيتها من حقائق، أو أوهام عمرها قرون.

الفكر النقدي في عالمنا العربي عنوان مأزق خطير. اسمه "فكر" وصفته أنه "نقدي" ويمارسه "مفكرون" و"نقاد" ويقراه الناس على أنه فكر ونقد، ولكنه يخلو حتى مما ينتمي إلى اسمه. إنه نزعة ارتدادية تقود إلى السكون بدلاً من أن يكون محرك التغيير ■

كاتب من العراق مقيم في لندن



منبر عربي لفكر حر وإبداع جديد
aljadeedmagazine.com
السنة الرابعة

نوري الجراح
عامر عبدزید الوائلي
إسماعيل نوري الربيعي
باسم فرات
شاکر عبدالحميد
علي حسن الفواز
إبراهيم أزوغ
أراء الجرمانی
أمين الزاوي
علي لفته سعيد
خلود شرف
أحمد سعيد نجم
عمرو أبو العطا
يوسف البرودي
محمد ناصر المولهبي
وارد بحر السالم
ميمون حريش
عاصم الباشا
معتز نادر
عبد الرحمن بسيسو
أحمد برقايوي
زهير توفيق
مفيد نجم
سالم الفائدة
وليد علاء الدين
عمار علي حسن
حميد زناز
رسول محمد رسول
مريم حيدري
حميد سعيد
محمد ميلاد
آلاء أبو التتملات
محمد السعدي
دارين فستق
عبدالهادي شعلان
مراد علوي
حسان العوض
عمار المامون
ممدوح فراج النابي
شرف الدين ماجدولين
محمد الحمامصي
كمال بستاني
أبو بكر العيادي
هيثم الزبيدي



فكر حر وإبداع جديد

www.aljadeedmagazine.com